

مدير عام المؤسسة
مدير العلاقات العامة والتشويق والترويج

عالم الفكر

العدد 13 أكتوبر - ديسمبر 2004

رئيس التحرير

أ. بدر محمد عبد الوهاب الزهاوي

مستشار التحرير

د. عبد المالك التميمي

هيئة التحرير

- د. عيسى البطراخ
- د. رشاد محمود الصباح
- د. مصطفى مغرقي
- د. بدر عيسى الفهد
- د. محمد التميمي

مدير التحرير

عبد العزيز سمور الزروقي

تم التخطيط والإخراج والتخطيط
بوحدة الإنتاج في المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب
الكويت



مدير عام المؤسسة
مدير العلاقات والترويج
المستشار العام
والإعلام والتشويق والترويج
العام

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج العربي 10
الدول العربية 20
خارج الوطن العربي 30

الاشتراكات

دولة الكويت

الأفراد 5
المؤسسات 15

دول الخليج

الأفراد 8
المؤسسات 18

الدول العربية

الأفراد 10
المؤسسات 20

خارج الوطن العربي

الأفراد 30
المؤسسات 40

تحت إشراف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
الكويتي
تحت إشراف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
الكويتي
تحت إشراف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
الكويتي

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب. 9999 - الكويت
البريد الإلكتروني: 9999@ncc.gov.kw
دولة الكويت

شارك في هذا العدد

- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله
- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله
- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله
- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله
- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله
- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله
- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله
- د. محمد بن عبد الله بن عبد الله

قواعد النشر بالمجلة

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتميزين وتقديم للنشر الدراسات والبحوث المتعلقة وفقاً للقواعد التالية.

- 1 - أن يكون البحث مبتكراً أصيلاً ولم يسبق نشره.
- 2 - أن يتبع البحث الأسلوب العلمي المتعارفاً عليها ويصاغ فيها بتقنيات الفنون والمصادر مع إحقاق كل شئ بالحق والبرهان في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
- 3 - يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين 12 ألف كلمة و16 ألف كلمة.
- 4 - تقبل المواد المقدمة للنشر من مستخدمين على الآلة الطابعة والإنشائية إلى الفهرس المرن، ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- 5 - تخضع المواد المقدمة للنشر للمحكم العلمي على نحو سري.
- 6 - البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- 7 - تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقاً لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

■ المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

■ ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للشهادة والتميز والأدب
عن: ب. 91496 - العقدة - الرمز البريدي 11160 دولة الكويت

المصنفات الأدبية

- 7 في معجمي التولاء والتأويل د. محمد الحنين
- 44 قراءة النص الفني في ضوء فلسفة التفكيك د. عزيز عثمان
- 87 خطاب التفكيك في الرواية العربية د. عبدالمالك كشور
- 117 نواظير الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر د. إبراهيم عمر موسى
- 134 عالية الألب من مطار دمشق د. مثنى محمد طايه

ARCHIVE

المقالات النقدية

- 144 مصنفات اللغة العربية في المصنفات العربية د. حبيبك إسحاق علي عاري
- 222 الكونجيو الديكتاري د. محمد قنديل
- 241 شخصيات المروج لشاذيا وموسى وما يوسف الإسماعيلي د. محمد الكهاسي العمري
- 244 مراجعة كتاب: حقا هو الفن الحديث د. خالد النجدة

قديم

الأدب

ميدان التخصص والإبداع، يشمل مجالات عديدة، مثل النقد والشعر واللغة والبلاغة والرواية وغيرها. والأدب مكون أساسي للثقافة والفكر، ونحن هنا نتناوله لهذه الأهمية. محورنا هنا في الأدب، يحتوي على عدة موضوعات لتتناول القضايا الأساسية، فالدراسة الأولى في مفهوم القراءة والتأويل، وتوقف تحليلي عند مصطلحي القراءة والتأويل بمنهج نقدي يركز على خصائص كل منهما، والمشارك بينهما. أما الدراسة الثانية فهي حول قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، موضحة فوضى النقد المعاصر في فلسفة التفكيك، وعدي أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي. وتنتسرق الدراسة الثالثة إلى الرواية العربية في تنوعها ووظائفها الفنية.

ويأتي البحث الرابع، ليمالج مسألة توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، وذلك بقدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاعرة عليها بعدا بسجلي صورة العصر. ومن خلال ذلك، إدراك طبيعة العلاقة بين الشعر والتاريخ، دراسة الوقائع التاريخية كثيرا ما تتضمن حضورا شعريا.

وفي الدراسة الخامسة من هذا المحور، يتناول الباحث موضوع عالمية الأدب من منظور معاصر، وفيها معالجة للخروج من إطار حدود

الثقافة القومية والإقليمية إلى العالمية، ومن خلال المعالجة دراسة الاتجاهات في الأدب المقارن.

ويترك الباحث بين العالمية والعولمة في المسألة الأدبية والثقافية، وبالإضافة إلى دراسات المحور بحثوي العدد على موضوعات مختلفة في المعرفة، وفي قضية اللسانيات الوظيفية في اللغة، معانيها وأهميتها ودورها، إلى جانب قضايا أخرى تكمل الصورة التي ركزت عليها دراسات هذا المحور.

مجلة عالم الفكر هي مجلة كل العرب، التي تقدمها الكويت، ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إلى قرائها لا تزال وباستمرار ترحب بالإنتاج الفكري القومي للمستخلصين والمتفكرين العرب.

رئيس التحرير

ARCHIVE

في مفهوم القراءة والتأويل

د. محمد الشنقي (١)

ملخص

شاع تداول مصطلحي قراءة وتأويل في كثير من الدراسات الأدبية والنقدية العربية، حتى أصبح هذا الأمر موضوعاً استأثرت باهتمام الراسخين للنقد المعاصر. وإذا كانت جمالية النقلي وراء الحياة التي أضفت على مصطلح قراءة، فإن الهيرومينوطيقا - بما يكتسبها من هيكلية - وراء كنهها من الفلاسف التي جعلت مصطلح «تأويل»

ويسمى هذا البحث إلى كشف الغطاء عن حقيقة هذين المفهومين والخروج بهما من حتمية الاستعمال الدارج. إلى كشف التوظيف الناضج. هكذا يعمل النقد المعاصر على إخراج مفهومي القراءة والتأويل من الورطة التي وقعها في حياكلها، من جراء كثرة التداول، فإذا كانت كثرة الاستعمال وراء البسطحية التي غلقت مفهوم القراءة، مما جعله عند كثير من الدارسين مصدراً واقعة تحتاج إلى ما يحددها على التوام. حيث تصادف نوعاً للقراءة في عناوين كثير من الدراسات على شاكلة: قراءة شعرية، قراءة سيميائية، قراءة جمالية... إلخ، حيث يجري التركيز على النعت ويهمل القنوت، ويثبت الدارس القائلص أن مصطلح قراءة جرى استعماله بمعنى ثامة، حيث يدل على ما كانت تدل عليه كلمة نقد في تراثنا في مرحلة البدايات، أي تمييز الجيد من الرديء.

إذا كان هذا هو واقع مصطلح قراءة، فإن مصطلح تأويل ليس أفضل حالاً، فهو الآخر عدت عليه رياح التراث من جهة، ومن جهة أخرى رياح كثرة الاستعمال، والخلط بينه وبين مصطلحات قريبة منه، مثل مصطلح تفسير... وتصير دراستنا هذه إلى تبيان أن مصطلحي «قراءة وتأويل» ينظر إليهما في النقد المعاصر بهذا عما جرى ذكره، إذ هما يتفرجان في

في مفهوم القراءة والقراءة

سيفاق تلقى النصوص الإبداعية تلقياً إيجابياً، فرائه كشف كيفية تشكل هذه النصوص وفيه التوصل إلى سر تفرد بها وسر الاهتمام بها على مر العصور. وهو أمر لا يتمسك لأي قارئ كيفما كان، ولكن لا بد له من قارئ خبير، مزود بذخيرة غنية من المعارف تساعده في أثناء البحث عن قصيدة النص، وفق استراتيجية محددة، فوائها نيل القراءة الأحادية. ولتبدأ بالحديث عن الشهور الأول.

مفهوم القراءة

النظرية النقدية والقراءة

عرفت النظرية النقدية، منذ أرسطو إلى أوامر القرن العشرين، تراكما هائلاً واختلافاً طويلاً في طرائق النظر إلى المعنى في العمل الأدبي. وإذا كانت الاتجاهات النقدية على درجة كبيرة من التشعب والتنوع والاختلاف، فإن هذا لا يمنع من تلمس مجالات اشتغال هذه الاتجاهات. فبينما ساء في فترة من تاريخ النقد النظر إلى الأدب باعتباره صورة لزمانه ووسطه الاجتماعي وبيئته عموماً، أو معطراً من مظاهر العبقرية فيما بعد، نظر اتجاه نقدي آخر إلى النص الأدبي باكبار، واعتبره مستقلاً بذاته، يمتلك أدوات اشتغاله، والأليات التقنية بالكشف عن معناه من دون اللجوء إلى الاستعانة بها هو خارج عنه، حتى لو كان المؤلف نفسه. وهذا هو الاتجاه الذي نشأ عنه النقد الأدبي الحديث، وهكذا فويل لعطوف بتطريف أكبر منه، إلى أن جاء اتجاه نقدي ثالث فاعترف أن الاتجاهين السابقين عليه، ونادى بضرورة العناية بمن يتوجه إليه النص في أصل الوضع، أي القارئ، إن القارئ في رأي هذا الاتجاه هو من يشارك في إعطاء المعنى للنص، فالكاتب ليست سوى خطوط سوداء على بياض الورقة والمؤلف لا وجود له فقد فُتكت، من قبل، فلسفة صوت الإنسان، البنيوية، والنس لا يوجد إلا بالتقريب، والقراءة وحدها، ومن هنا تنبع أهمية القارئ أو القلبي.

١ - الخلق في النقد القديم

١-١ - عند اليونان

قد يطرح سؤال: على قدر كبير من الأهمية، في سياق الحديث عن القزلة العليا التي أحدثت النظرية النقدية المعاصرة القارئ فيها، ألم يكن عند النظريات النقدية السابقة اهتمام بهذا العنصر الهام؟ وهل تاريخ النقد خلا من أي إشارة إلى القلبي؟ والجواب: إن أرسطو لم يطرح متلقي العمل الأدبي من حسابه بالرة، بل جعله في صلب اهتمامه، وهو يعرف المأساة، إذ لا وجود لهذه إلا بالآثر الذي تحدثه في متلقيها، يقول أرسطو: «فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بالكوان من التزيين تختلف وهذا لا يختلف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة الشخصيات، لا بواسطة الحكاية، وتثير

الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات^{٢٦}. إن أرسطو عندما يقول: «وتتغير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»، يقصد مثلي المأساة، فهو المستهدف في العمل المسرحي ككلا، إذ ما كان تشخيص المأساة أو الكهانة يقصد به غيره، لكن، وإن كان اهتمام أرسطو بالثقفي في هذا النص أكثر من أن يستدل عليه، إلا أن الملاحظ هو أن هذا الفيلسوف اعتمد بالحديث عن المثالي باعتباره منفصلاً، شأنه شأن باقي الفلاسفة اليونانيين الآخرين. الذين كانوا يهتمون بالأثر الذي تحدثه المؤلفات الفنية في متلقيها. ومما أثر عنهم في هذا المقام قولهم: إن المحاكاة ترمي إلى إحداث الشفقة والغمز في المستمع لتتزع به إلى التطهر^{٢٧}. وهذا يعني في جوهر تصور النظرية النقدية القديمة للمثالي، حيث كانت تظن إليه وهو في حالة سكون، أي أنه يتأثر بالنص الأدبي، ولا يؤثر هو في النص؛ ولا بأس بهذا، فحين في هذه الفترة. كنا في طفولة الفكر البشري، وسيتبين لاحقاً، أن هذا التصور يناقض التصور الذي جاءت به النظرية النقدية الحديثة.

٢-٦- هذا العربي

يذهب حاتم الصكر، إلى أن النقد العربي القديم، لم يقبل هو الآخر المثالي، ومن ثم فإن التيه إلى أثر القواف - حسب هذا الباحث - ليس جديداً كل الجدة. وقد أكد في معرض حديثه عن النهجيات المعاصرة والنقد العربي القديم، أن ما تتميز به هذه النهجيات هو شكلها التنظيمي في النظر إلى القارئ، يقول: «وليس التنه على أثر القواف جديد تماماً، وإن الخطأ في النهجيات المعاصرة شكلاً منظماً، فقد أشار النقاد العرب القدامى إلى ذلك فتحدثوا في مراعاة مقتضى الحال، ومقتضيات المثالي المطابقة لمقتضيات القول، وبرز في نظريات بعضهم أثر القارئ في استخراج المعاني العميقة ودلالات التصووس لدى الجرجاني طائفة، على الرغم من أن أرائهم في التقبل جاءت مبثوثة في اصطلاح حديثهم عما أسماه الفلاسفة بالشعرية^{٢٨}». هذه الاقتتاة من حاتم الصكر مهمة أهمية الأثر الذي قدم به لكلامه، إلا أن ما أغفله هو أن النهجيات المعاصرة شتت إلى ثرسنة من النظريات الفلسفية التي توجيها، بينما لا يمكننا أن نتجاوز بمثل هذا القول، فيما يتعلق بالنقد العربي القديم، كما أن ما ساقه الكاتب في حاشية كلامه، وهو قوله: «إن أرائهم في التقبل جاءت مبثوثة في اصطلاح حديثهم عما أسماه الفلاسفة بالشعرية»، يدل هو الآخر على أننا لسنا بإزاء نظرية متكاملة، شأننا مع النظريات النقدية في العصر الحديث، مدفوها ومنطوقها، كما هي الحال مع نظرية القراءة، بل نظريات القراءة. ومن ثم نخلص إلى أنه ليس الشكل التنظيمي هو ما يميز النهجيات المعاصرة فقط.

ويعمد ناقد عربي آخر هو فاضل زامر إلى النقد العربي القديم، محاولاً تأسيس نظرية القراءة المعاصرة - ذات الأصول المعرفية الغربية - فاضحاً الطرف من الفروق الجوهرية بين القراءة، كمصطلح حديث، ومفهوم عمود الشعر، كما ورد عند البرزوقي، زاعماً أنه يمكن «أن

في مفهوم القراءة والتأويل

نجد المبادئ الأساسية التي جاء بها مفهوم «عمود الشعر» بمنزلة منهج في القراءة النقدية العربية، يرقى بدوره إلى موشية «الميلنيسمو» أو البيان الأدبي للشمعية العربية الكلاسيكية آنذاك^{١٦}. وهذا قياس مع وجود الفارق، فالنظرية المعاصرة للقراءة، كما سيوضح لاحقاً، لها تصور للنص، وتصور آخر للمتلقي، وتصور ثالث لعملية القراءة، وهذه التصورات من النص والشعوب والاختلاف بحيث لا يمكن أن نجري على مثل هذا التوفيق غير الموفق، لاختلاف الأسس الفلسفية والمسلّمات النظرية بين كل نظرية للقراءة ومؤيداتها، الشيء الذي لا يمكن التسليم به بالنسبة إلى النقد العربي القديم، كما سبق التخصيص عليه في الكلام السابق.

٢ - النص الأدبي بين التأويل الشمولي والأجزاء

لم يظهر الاعتماد بالفاروق الناضج ولا حتى بالمؤلف أو النص، في النظرية النقدية الحديثة، طرفة واحدة بل ركزت المدارس والاتجاهات النقدية المختلفة - في السابق - على تناول الأدب من زوايا متعددة، فنظرت إليه مرة وركزت على المكونات الجميع. يقول الناقد فاضل ثامر، «لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس علم الجمال المختلفة تتناول بالدراسة منطلقات الجوانب الخاصة بالإبداع الأدبي والفني، إلا أن مطلع هذا القرن راج يشهد تخطيها في تناول الشمولي للنص الأدبي وتركيزاً أحادياً على هذا الجانب أو ذلك من العملية الإبداعية»^{١٧}.

ففي ميدان الشعر مثلاً، ركزت بعض الاتجاهات في تناولها للنص الشعري على جوانب الصورة الشعرية واللون ونظام البيت... وما يجب أن يؤخذ عليه الشاعر من ثقافة ومواهب قول الشعر، والخيال والوحدة العضوية في القصيدة... إلخ، وقد استمرت هذه المظاهر طيلة قرون طويلة، على الرغم من ظهور ميول نقدية وبلاغية أولت العناصر النصية واللغوية اهتماماً أساسياً، ولم تبدأ هذه النزعة (النصدية) بالانحسار إلا في العصر الحديث^{١٨} فنجد أنفسنا وقد انتقل بنا النقد إلى التقيض، أي تناول الأدب من جانب الأبعاد الأحادية، من زاوية المؤلف، فالتنصيص، وصولاً إلى التركيز على القارئ، بهذا التتابع.

٣ - النقد والمؤلف والنص

لقد ظل المؤلف محط اهتمام النقد لفترة طويلة، ورسخت الرومانسية بنزعتهما الذاتية، وإعلانيتهما من شأن المبدع، هذا التبل، كما أن الاتجاهات النقدية المرتكزة على التحليل النفسي نعت هذا المنحى، مما دفع رولان بارت (Roland Barthes) إلى الاعتقاد بأن «نظرية الأدب وتقدم بالغاً كثيراً في الاهتمام بالمؤلف على حساب القارئ»^{١٩}. وهو اعتقاد صحيح سيؤدي ببارت نفسه إلى أن يبالغ مبالغة كبيرة، في الإعلاء من شأن القارئ، بعد قتله المشهور للمؤلف، وإذا انتقلنا إلى الحديث عن التصور الذي ساد التنصيص، عند بعض الاتجاهات النقدية، فلنجد أن الأمر لا يخلو من نظرية مسطرفة، هي بمنزلة رد فعل على الاتجاه النقدي السابق الذي أعلن من شأن المؤلف، كما هي الحال في النقد الأكاديمي^{٢٠}. وهكذا ألفينا تركيزاً «معظم

الاتجاهات الجمالية والشكلية على النص الأدبي ذاته وبإذات بوصفه بنية لغوية¹². وهذا واضح في المقاربات النقدية للشكلايين الروس، وعند أصحاب النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا على الخصوص، إلا أن الاتجاهات الأسنسية والأسلوبية والبنوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأعلنت أو كانت تحمل معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي، كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكلوجية والأيدولوجية والفلسفية وغيرها¹³. مما ترتب عليه إلهاء النص أهمية كبيرة تضاعفت أضعافاً مضاعفة في مكونات الفعل الإبداعي، وهذا اختزال محل ثلث كبره - على الخصوص - البنيوية التي انطلقت من إيمان عميق بأن النص يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة اتساق وأنظمة محددة¹⁴. وقد اشتهر عن البنيويين منبهم القائل إن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها، كما هي الحال عند بارت الذي ينزع تصوره للنص من كونه بنية متخيلة مقترضة الإحالة إلى أي مرجع أو سياق خارجي¹⁵. حتى ولو كان صاحب النص نفسه إذ تصور بارت للنص قائم - إضافة إلى ما ذكر - على كون النص بلا مؤلفاً وحالة الوثيق التي أصبح النص يعانيتها، مستزاد استحقاقاً مع التفكيرية، التي ستغلبه من الوجود لتؤسس لشروعية وجودها بسميه منظورها - القارئ النص، طائف حسب التطور التفكيرية لا قيمة له من دون القارئ¹⁶. أما الاتجاه الذي خلف التفكيرية، وأقدم جمالية التلقي عند كل من بولس وبيز طاعمة، فقد سار في الاتجاه نفسه، واعتبر النص غير متضمن لمعنى مطلق وإنهائي متحقق بذاته في محققها مجرد إمكانية دلالية يحتاج تحققها إلى مساهمة القارئ¹⁷. وهذا يتسم مع نظرية هذا الاتجاه الذي يعطي من شأن القارئ باعتباره ظل العنصر الإنساني في الاتجاهات والمقاربات النقدية المختلفة، مما دفع أحد الدارسين إلى نفي النص مثلاً نفي بارت للؤلؤ قبله والقول إنه بإمكاننا الآن أن نتحدث عن موت النصية عند Barthes بوصفها موضوعاً أدبياً مثلاً تحدثنا عن موت المؤلف¹⁸. وهذا من أجل التمهيد للقول بنهاية المؤلف والنص، كليهما معاً، ووضع حد لهيمنتها التي طالت على النقد الأدبي، وبهذا العنصر المتسي في الخطاب النقدي، وأضي القارئ على وجه التعديد.

2 - النظرية النقدية المعاصرة والقراءة

ولم تزل هذه حال النظرية النقدية، غير أنه يمكن الجزم بأن المقاربات النقدية، المهتمة بالنص نظرياً وممارسة، قد احتلت مكاناً مرموقاً بين سواها من المقاربات الأحادية، بحيث لا تكاد مكانة هذه لداني مكانة تلك المهتمة بالنص. ولم تظهر الاتجاهات الحديثة في القراءة، ولم تتضح بصورة جلية إلا في السبعينيات، متزامنة مع تزايد الاهتمام بمفاهيم الحدائق والتزعات الأسنسية والأسلوبية والبنوية في النقد العربي الحديث¹⁹ خصوصاً، أما النقد الغربي، فقد شهد نهج هذه المفاهيم المطلقة بالقراءة والقارئ بزمان قد يفوق العشريين من تاريخ وصوله إلى الهلاد العربية²⁰.

لقد اعتبرت القراءة في النقد الغربي «مطافعا متاخرا من مطافات النظرية النقدية» فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص وصولا إلى التمحور حول القارئ. ومثلما شهد التمحوران الأول والثاني اختلافات في المفاهيم، شهد تمحور النظرية النقدية حول القارئ اختلافات في تصور الدارسين للقارئ^(١) والقراءة. ومرد هذه الاختلافات إلى المرجعيات الفلسفية، وما يهتق عنها من تصورات خاصة، فهو أن هذه النظريات تتفق فيما بينها على الأهل في أمرين هما:

- ١- تيد الدور التقليدي للقارئ، وإعطاء القارئ للعناصر دورا طاعلا، حاسما في تحديد المعنى.
- ٢- كون النص - في تصورها - لا يحمل معنى جاهزا، فالقارئ هو من يملأ ثغرات النص ويباشره، ويشاركه - على أقل تقدير - في الكشف عن المعنى.

وقد شككت هذه النظريات منطلقا خطيرا في تاريخ النقد الأدبي، وكانت بتركيزها على عنصر القارئ تعمل على التفتاة إلى عنصر، عمدت البداية على إقصائه من دائرة الاهتمام الفاعل. «ومعها طن المرء بهذه النظريات للتحجبة إلى القارئ، فما من شك في أنها تتحدى بجدية هيمنة نظريات النقد المتجهة إلى النص»^(٢). ولعل الباب على مصراعيه أمام غزو كاسح للمفاهيم الجديدة المتعلقة بالقراءة وحسوبيها، وشروطها، وأنواع القارئ، والمحاذير التي يلقي للشك تجديدا، كما أنهل - بمثلها هذا - تكليف أرضنا جديدة، وهلاله ظل منسبا رغم وجود المسلم به من قبل كل الاتجاهات النقدية.

ولما إرهاسات دالة على هذا التوجه إلى القارئ في النظرية النقدية، عند كل من مارتن هايدجر وهانز جورج جاومير، الذي قام «بتطبيق مدخل هايدجر الوجودي على النظرية الأدبية، وذلك في كتابه «الحقيقة والمنهج» (١٩٧٥)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم إلا بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل»^(٣).

هذا التصور الجديد للنص، إضافة إلى عوامل أخرى، هو ما أدى إلى تغيير النظرية النقدية إلى القارئ، الذي لم يعد مثلثها سلبيا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يعد نوعا واحدا كما كان في السابق، بل هو ضروب وضروب، متصارعة، في درجة تصورها للدور الذي يمكن أن يؤديه، فيما يتعلق بالمعنى الذي ينتظر إليه في النظرية النقدية «بوصفه نتيجة اللقاء بين نصين، النص المقروء، ونص القارئ»^(٤). بل إن بعض هذه النظريات بالغت، فاعتبرت أن القارئ «يمكن أن يحدد كاتبه نص»^(٥). وهناك إرهاسات أخرى، عند المبدعين، هذه المرة كلها تصب في اتجاه التبدية على أهمية دور القارئ، عمل الدكتور حسين الواد على إبراز أهمية كثيرة منها، تتعلق بإدجار آلان بو، والفرنسيين شارل بودلير ويولف هالبري، الذي لجأ إلى دور القارئ، للمعيا قريبا من التصريح، عندما قال: «الأسعاري المعنى الذي تحمل عليه»^(٦). وكانت بهذا يطلق يد القارئ

هي نموده الإبداعية، شأنه شأن التفكير التي تدعي أن كل قراءة هي إبداع فريدة كما سيتبين عند التطرق إلى تصورهما. وقد تلفظ علم اجتماع الأدب هذه التلميحات، ولكنه اعترف بها من الخط الذي رسمه لها رواد نظريات التلقي، لذلك سيكتفي علم اجتماع الأدب بالقارئ المستهلك «الكتال» خارج الآثار الأدبية موضوعاً له، أي سيهتم بالقارئ الفعلي الذي يتأثر بالتأثيرات الأدبية ويؤثر فيها مثلما تؤثر فيها وتأثر بها قنوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الإنتاج والنشر»^(١٢). وعلى الرغم من أن هذا التصور جعل بين القارئ والإبداع مسافة، إلا أنه سرعان ما جرى تجاوزها من قبل جمالية التلقي على الخصوص، التي عدت القارئ شريكاً مشهوراً للمؤلف في تشكيل النص: لأن النص لم يكتب إلا من أجله. كما تقول نبيلة إبراهيم^(١٣). وبهذا تسلم القارئ سلطة النقد وشغل الكثيرون بالمناهج النقدية التي أسسها أقطاب مدرسة كولستانس، خاصة هانس روبرت يونس ورولفسجاي إيزر.

وهكذا عدت جمالية التلقي قبة الدارسين وموضة نقدية لا يزال النقد العربي مشغولاً بها إلى الآن، نظراً إلى مدى تصوراتها ومناهجها المثيرة للجدل، فقد وضع يونس وإيزر هيكليتين نظريتين لما يسمى (جمالية التلقي). وعلى الرغم من أنهما يشتركان في مفاهيم كثيرة وتأثيرات مشتركة، إلا أنه يمكن تقديم يونس مصفوفة المنظر الذي طور التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية - معيارية ذات طابع يطر على الساحة (١٠٠). ويمكن تقديم إيزر تصنيفه أفضل من حدد العلاقة بين التلقي وتركيب العلامة في القراءة. إن بحث مفهوم القراءة كما جاءت به النظريات النقدية المعاصرة، وعلى رأس قائمتها جمالية التلقي يستدعي ورقة مثالية، لسبر أغوار هذا المفهوم والتكشف عن دواعيه، وبيان أنواعه وأنماط القراءة، ولذا كانوا عدة، وهو ما سيضلل الصفحات التالية.

٥ - مؤلفان الإبداع والقراءة والفن:

كان للتصور الذي استلقت عليه النظرية النقدية فيما يتعلق بالنص، والذي تجلى في صورته الأكثر تطرفاً، فيما ذهب إليه التفكير من أن النص لا وجود له، كان لهذا التصور دور في إلقاء القارئ ضامة كبيرة حلت محل العناية التي كان النص يستلزمها، في المناظرات النقدية، ويمكن اعتبار النقد العربي في نهاية القرن العشرين نقداً مضموراً حول القراءة والقارئ، كما ينحسب إلى هذا الدكتور رشيد بنحو عندما يقول: «وقد برزت العناية بظاهرة القراءة أو التلقي بشكل مشير في العقود الأخيرة، حيث تجازف بالقول إن مقاربة الأدب من جانب القارئ تكاد تستأثر باهتمام البحث النظري، والنقدي الراهن، ويمكننا أن نسمو ذلك (خاصة حين يكون القارئ دون غيره مدار الاهتمام) إلى ما بعد البنيوية - structuralisme»^(١٤).

وهنا لا بد من الإجابة عن سؤال ملح هو: لماذا هذا الارتداد في اهتمام نظرية القراءة والقارئ؟ وليس أسر الجواب بالمعسر، فالنظريات النقدية الغربية - كما سلف - ارتفعت من

نقد مفهوم القارئ والقراءة

قبل على اعتبار المؤلف تعجده وتعلي من شأنه، ثم انبهرت بالنص، حتى إذا ما أشمعت هذه الموضوعية بحثاً ودراسة وبدأ النموذج الأنثوي في التحليل - خاصة - يبين عن الجريمة التي ارتكبت بحق الإنسان على عهد اليهودية، والمنظمة في اختزال هذا الإنسان إلى مجرد علامة لغوية ثم القول بموته على عهد التفكيرية، ثم القول بأن النص لا وجود له إلا في بحث النظرية النقدية - بعد هذا - عما يبدد الفراغ الحاصل، يبدو مشروعاً، ومن ثم كان الالتزام، مرة أخرى على اعتبار تحليل أحادي آخر، هو التحليل المرتكز على القارئ هذه المرة فبعد أنكار «قيل» النوية للمؤلف، وتحويلها التواصل البراجماتي إلى لعبة النطق الشكلي التركيبية، واعتبارها النص الأدبي بنية لغوية مطلقة لا علاقة لها بسيليل الإنتاج والتلقي... أنكر ذلك كله وبدد فعل متباهية لعل أبرزها تبلور خطاب مبشر يرد الاعتبار إلى القارئ، بل بما هو العنصر الوحيد الجدير بالبحث^(١٢).

إن رد الاعتبار للقارئ ليس أمراً مفاجئاً، فقد سبق أن ثبته إثبات إلى أمر كهذا عندما قال إن وجود القصيدة هو دائماً في منطقة ما بين الشاعر والقارئ (...) ولا تقتصر على مجرد ما يردد الشاعر أن يعبر عنها^(١٣)، لكن قول إثبات هذا في العترة التي قيل فيها لم يكن ليملك في تلك نظرية خاصة بالقراءة، كما هي الحال مع الفيلسوف بهذا الرأي في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن التفكيرية، وحيناً أن لها هذا الشهور للنص اقتضى منها أن تنقل الأهمية، التي كانت لهذا العنصر في النقد السابق عليها إلى القارئ، بما أنه صاحب الكلمة الأولى في تفسير معنى النص... ذلك أن أهم محاور التفكيرية يركز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ والمور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص^(١٤)، وفريب من هذا المعنى ما ذهب إليه صاحب النظرية الأدبية المعاصرة، عندما قال: إن «العنسي في النص لا يصوغ ذاته أبداً، بل إن على القارئ أن يحضر في المادة النصية لكي ينتج المعنى»^(١٥).

إضافة إلى الأساليب السابقة المتخصصة في كون الالتجاء إلى القراءة والقارئ، رد فعل على القول بموت المؤلف والنص، وكون العمل الأدبي متوقفاً على الضراء، والدور المركزي للقارئ في تفسير النص عند التفكيرية، إضافة إلى كل هذا، هناك من يذهب إلى أن أدبية النص متوقفة على القراءة: «إن تدخل القارئ ليس ظاهرة عارضة، فهي القراءة والقراءة يكتسب النص أدبيته»^(١٦)، وهذا بعد ثورة هوجاء على العاليم التي راكمها الليدجون ونظر إليها النقاد، وأسالت مدافعا كثيراً على مدى قرون وقرون، ويعايش النص السابق قول مؤلف نظرية اللغة الأدبية: «إن النص لا يصبح أدبياً إلا إذا استعمل بوصفه أدباً عند جماعة من القراء، أي عندما يضع المستقبلون المعاصرون النص في أفق متعدد للقراءة»^(١٧)، وهناك من سلب من النص كلفها كان، مثله من قومة مفترضة لو وجود متعين، واعتبر كل هذا متوقفاً على وجود القراءة، ولا شيء

غيرها . فالنص يكتب «بقراءة ثابتة وديمومية» وحياته ونفسه يتغير مع الزمن . ويتغير مع قراءته . باختصار : إن القراءة هي التي تمنح النص قيمته ، وباختصار شديد بلا قراءة ليس نصا على الحقيقة ولا هو نص على الإطلاق^{٣٨} . وهذا ظرو ما يعمده قائلوا ولا فائدة لا يصح شيء إذا احتاج التهار إلى دليل

هناك مسوغ آخر - ولن يكون الأخير بطبيعة الحال - يتنوع به القائلون بهذا كل ما عدا القراءة والقارئ في التطوير للمفاهيم النقدية . هو أن القارئ يجلب المعنى للنص . وهذا يعني أننا أمام تصور للنص قائم على كونه بلا معنى - يقول إيرز : «كتب نورثروب فراي Riffert ذات مرة قائلا : «لقد قيل عن يوم Boucher أن كتيبه مثل نزهة يجلب إليها المؤلف الكلمات بينما يأتيها القارئ بالمعنى» . ويمكن أن يكون الفهم من وراء هذه الملاحظة سخيفة موجبة إلى يوم . إلا أنها وصفت دقيق لجميع أنواع الفن الأدبي من دون استثناء^{٣٩} . وهذا يصبح القارئ مشاركا في الفعل الإبداعي - حسب إيرز - إذ منعه القارئ كقارئ لا تبدأ إلا عندما يصبح هو نفسه منتجا . أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بمنح الاختيار^{٤٠} . وفريق كبير بين كلام إيرز الدال على التطعيم على نظرية جمالية التجارب فيما يتعلق بفروقات النص وبيناضاته التي توحي للقارئ بأن يتدخل من أجل مثله . **ويرى أن يكون الكاتب حينها لا دور له إلا تصنيف الكلمات** . مما يفسد بصورة أو بأخرى أمام القول . ليس بموت المؤلف قطعا ولكن وجها لوجه أمام الشعور بموتية مرتبطة بالمشاركة مع القارئ

٦- تعريف القراءة

إذا كانت المصوغات السابقة تجعل تبني النظرية النقدية المعاصرة للقراءة أمرا قد يبدو مقبولا فإن ثمة أسئلة تليق من بين ثلها هذه المصوغات دلها . هي : ما هوية هذه القراءة ما شروطها وما ألياتها ؟ وهنا يجد الباحث نفسه أمام تعريفات متضاربة . مختلفة في درجة العمول عن التصور الذي كان يحكم النظرية النقدية من قبل . خاصة تلك السائدة إلى تصور معين للنص .

وقبل الدخول إلى لجة هذه التعاريف . نجد الإشارة إلى أن الكثير من الكتابات تستعمل مفهوم القراءة استعمالا فيه الكثير من التعميم والاعتباط . في استخدام مصطلح قراءة . الذي له استعمالات مخالفة عند المدارس النقدية التي نظرت إليه . وسيجتبه بمفاهيم شتى . التي بالأسس الفلسفية والأطوار الفكرية عند هؤلاء النظريين . إنه من السهولة بمكان أن نلاحظ أن بعض هذه القراءات الجديدة تختلط ببعض للتأهات التقليدية التقليدية . بل يمكن أن نقول إن استخدام مصطلح القراءة يبدو في بعض الكتابات والتعاريف النقدية اعتباطيا أو عشويا ويفتقد منهجية القراءة الحديثة التي نحن بصدها^{٤١} .

هذه الملاحظة المؤلفة من شاذل ثامر - خاصة شطها المتعلق بالاستعمال الاعتباطي لمفهوم القراءة - يمكن أن يجد الباحث أثرا لها حتى عند بعض الدارسين الأكاديميين الذين يتحدثون

عن القراءة كأنها ليست منهجاً، كما هي في الواقع، على الأقل عند المنظرين لها. لذلك نلاحظ، عوض أن يحلوا مفهوم القراءة ويبحثوا في خلفياته وتجلياته والشروط اللازم توافرها فيه، بدل هذا، نجدهم يقيسون مقارنة دونكيشوتية بين القراءة والتهنيج. يقول فاضل تاسر: «إذا كان معظم النقاد يقيم مشكلة بين مفهومي القراءة والتقدم، فإن بعض النقاد يقترعن بوجود حدود واضحة بينهما، فالكتاب العربي مبارك ويصح تقييمه صرفاً بين القراءة والممارسة النقدية، وهو يرى أن الممارسة النقدية تختلف عن القراءة في ثلاث نقاط أساسية هي:

- المنهج المحدد: هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة، أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

الموقف الأدبيولوجي: ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية عندما، على الخصوص، عندما يُلح التركيز على الضموم بطريقة تصفية.

- التواضع الخارجية للنص: وهذه السمة تكمل ما سبق، فغالب نقد الأثر الأدبي معاكسة مباشرة ومجترأة لصورة، أو قلعة خارج سياقها الفني الإبداعي»^{٣٢}.

هذه الاعتراضات من قبل مبارك وبيع توجي بأنه لا يعتبر القراءة منهجاً، والناظر في جمالية التلقي عند كل ما يلمس وإبرز - على سبيل المثال - يجد أن هذين المنظرين يتحدثان عن القراءة باعتبارها متجهاً يمتلك أدواته الإجرائية، وتصوراً خاصاً للمعطية الإبداعية، كما هي الحال عند أبرز الفني يقول بالخط الفني والخطب الجمالي، الأول يستند إلى النص المنهج من طرف المؤلف، بينما يرتبط الخطب الجمالي بالتحقيق الذي ينجزه القارئ»^{٣٣}، كما أن الحديث عند هذين المنظرين وغيرهما عن انعطاف القراءة وانعطاف القراء، وكذا العديد من الخطوات الإجرائية الخاصة بكل قراءة... إلخ، ما هو - في الحقيقة - إلا من باب الحديث عن منهج نقدي. وهناك ملاحظة أخيرة تتعلق بما تحدث عنه مبارك وبيع، وهي أن تصورهم للقراءة لا يختلف كثيراً عن تصور أولئك الذين يستعملون هذا المصطلح بمعنى تامة.

إن لفعل «قراء المتعدي» في النقد المعاصر، «استعمالات كثيرة ومتنوعة (قرأت النص واللوحة والمدينة والجسد... إلخ)»^{٣٤}. يؤكد الباحثون أن القراءة ليست هي المقابل للكتابة، ولا هي تلك العملية التسمية بالحياد في القبول بالمعنى كما قد يكون الكتاب حده، إن القراءة عند الناقلين بها من النقاد والباحثين ليست «ذلك الفعل البسيط الذي نعرز فيه البصر على السطور، وليست هي أيضاً بالقراءة التقييمية التي نكتفي فيها، بملء بلقي الخطاب تلقياً سلبياً اعتقاداً منا أن النص قد صوغ نهائياً وحده فلم يبق إلا المتأثر عليه كما هو، أو كما كان نية في ذهن الكاتب»^{٣٥}، وقريب من هذا الكلام ما ساقه حاتم الصكر بين تعريفه للقراءة فهو يؤكد كذلك أن «القراءة ليست مسحاً بصرياً للنص، ولا تفسيراً معجمياً

للألفاظ واستلحاقها لمعانيه المباشرة^(١٢)، إذا لم تكن القراءة لا هذا ولا ذلك، فما هي إذن؟ من أجل استكشاف القراءة، لنتناول النصوص التالية:

- تقول نبيلة إبراهيم عن القراءة عند إيزر: «يصر إيزر على أنه كما أن النص بناء، فإن القراءة لها بناء كذلك، يتف موازاة البناء النص ومتحاورا معه^(١٣)، وتضيف: «ولكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة؟ يبدأ القارئ بالجعل الذي يقرر كل منها على حدة شيئا، أو يطالب بشيء، أو يسجل ملاحظة أو يرسل معلومة، ولكن الجعل يعد ذلك بعد أجزاء من المستوى الكلي، وعندها تتضمن القراءة الربط التعميد بين الجعل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها. وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص^(١٤)».

- يقول طوسيه مازيا يوثيلو عن القراءة عند يانوس: «الفكرة الرئيسية هي أي جمالية للفظي هي فكرة أقل التوقعات، التي أطلقها يانوس من مدرسة هوسرل الهيرومنوطيقية، وبالتحديد من جادامير Gadamer. ووفقا لهذا الفهم لا تشكل القراءة عملية محايدة وإنما هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء مسبقه، ومعايير تعميمية، وأشكالا من الأعمال السابقة حتى يصب توقعاته معينة نحو معنى محدد^(١٥)».

- يقول ميشال أوتن: «إن تأويل نص ما يبدأ حين الشروط هي قرأتها^(١٦)».

تكفل هذه النصوص في الحقيقة بل المفهوم الجديد للقراءة، التي تختلف هي التعرف الذي يمكنه أن يجعل الدارس على هيئة من هذه القراءة ودراسة خاصة بها. وهكذا، فإن كانت القراءة عند إيزر - كما هو واضح من كلامه السابق - بناء يقابل بناء النص ويحاوره من خلال عملية تفكيكية، تستهدف التعرف على وحدات النص الصغرى، ممثلة في الجعل، والكشف عن العلاقات الجامعة بينها من خلال عملية التفاعل بينها. مما يؤدي إلى إبراز خصوصية النص وتفرده عن سواء من النصوص. وبهذا تكون القراءة عملية تفكيك، لوحدات النص وإعادة بناء لها، مما يعطيها أجزاء ما أسماه إيزر بالتطلب الجمالي، الذي هو الجهد المبذول من طرف القارئ، متمثلا في الكشف عن خصائص التطلب الفني الذي هو النص المنتج من قبل المؤلف، أما النقطة البارزة في تعريف يانوس للقراءة فهي كونها عملية غير محايدة، إذ القارئ لا يستقبل النص - أي نص - بفرار مطلق، أي أن هذا القارئ يكون قد سبق له التعرف على نصوص سابقة، بخصائصها المميزة لها. كما يكون قد سبق له التعرف على أنواع أدبية، ومن ثم فإنه يمتلك مجموعة معطيات، يستعصرها حين يواجه نصا ما. ويعمل على توظيف هذه المعارف، في تعرفه على النص الجديد. وبالتحديد درجة حدة نص ما باتفاقه للمعايير التي يمتلكها هذا القارئ. وبهذا تكون القراءة عند يانوس، فلقيا فاعلا، تحضر فيه ذات القارئ حضورا معبرا، ومتكئا أن القارئ ليس فارغ الذهن تماما، فلكذلك النص لا يفسر حين يفسر

للتشقق، وينفخ فيها من روحه وذلك، حتى تسوي كأنها حيا نابضا بالحرارة والصدق والأصالة. وهذا ما عبر عنه «مريضو» على لسان الأدياء بقوله: «إن العلم بالغيا ما بلغ، لا يطينا من التاريخ سوى العظام المروقة اليابسة، وإنه لا مندوحة من خيال الشاعر إذا أراد نشر تلك العظام ويحث الحياة فيها». فإذا ما أحيىها الخيال، فهي بحاجة إلى منتهى براعة الكاتب التحريري حتى تبرز في الثوب اللائق بها. وتعرض بحيث تصبح قوة فاعلة في عالمنا هذا^(١). فضلا عن قدرة الشعر على استحضار وقائع تاريخية سكنت عنها التاريخ نفسه، حين كان وقفا على تصوير حياة الملوك والأمراء والمصلحاء وتاريخهم، دون أن ينزل إلى حياة العامة، وقد تبيـه «غازيليف» إلى هذا، حين درس شعر أبي تمام والبحتري في ضوء الأحداث التاريخية الكبرى التي هزت المجتمع العباسي في عصرهما، فقال: «قراءة شعر هذين الشعاعين تدلنا على أن المؤرخين أمضوا بعض الوقائع المهمة وقصروا كثيرا من التفاصيل»^(٢). كما أشار د. زكي المحامدي إلى ذلك بقوله: «فلعلنا كان شعر أبي تمام في حروب الروم منبرا للصورة وموضعا لأنوار الحوادث، وهذا فضل الشعر العربي على التاريخ، فإنه رأيت أن ما أضاعه التاريخ حفظه الشعر في كثير من الحوادث»^(٣). وبهذا يصبح الشعر سجلا إنسانيا، وحافظا للذاكرة التاريخية من الضياع والنسيان.

لقد أدرك الفلاسفة والمؤرخون والشعراء، على حد سواء، أهمية العلاقة الجدلية التي تربط الشعر بالتاريخ، لذلك استمر يربطونه في كتاباته في الشعر، بتوضيح العلاقة والتفريق بينهما. وأضحا في العبارة طريفة كل منهما وأغابت في النظر إلى موضوعه، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان على أن ما يروونه منظوم أو منثور، (فقد تصاغ الأقوال هيدوت في أوزان، فمثل تاريخنا سواء وزنت أم لم توزن)، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين يروي الآخر ما يحوز وقوعه. ومن هنا، كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مراتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات^(٤). وبهذا تتضح قدرة الشعر على التخطيط والتجول، وعدم الانحصار في إطار زمني ضيق مثل التاريخ بعد من حركته وقدرته على إبداع الواقع. ذلك أن قدرة الشعر لا تحددها حدود زمنية أو مكانية، لأنه يسترجع الماضي ويصور الحاضر، ويستشرف المستقبل، أي أنه يعبر عما كان وما هو كائن، وما سوف يكون، وهو في ذلك كله يتجاوز الأطر الجزئية إلى الأطر الكلية والإنسانية العامة، لذلك كان أقرب إلى الفلسفة، وأفضل من التاريخ الذي يقتصر على ذكر حوادث وحقائق جزئية.

أما المؤرخون العرب، فقد أدركوا، منذ وقت مبكر، العلاقة الجدلية التي تربط الشعر بالتاريخ، فكانت كتبهم التاريخية، بما فيها من حوادث وحقائق وشمسيات، مدعمة بحضور شعري مكثف الدوحة يمكن اعتبارها مصدرا من المصادر الأدبية بجانب قيمتها التاريخية

تقبل ساني لمعى جاهر حده الكاتب من قبل، ووضع في الفرد، علم قبل للقارئ إلا أن يبحث عنه ويظهر به. وإن هذا الفهم الذي سلم به ماثوري للقراءة مطابق للفهم الذي شاع لها عند بعض المفكرين المسلمين بلذهب الفارابي والسواعي القول بوحداية المعنى (Moresque)، في حين أن القراءة، في نظر الأخذين بها مفهوما، فعل طلاق لا يقل تأثيرا في عملية الإنتاج من تأثير الكتابة نفسها⁽¹⁴⁾.

٧ - النقد العربي والقراءة

لم يفت النقد العربي من مناهج القراءة موقف المكثف الأيدي، بل حاول أن يدلي بدلوه في الموضوع، ومن ثم وجدنا بعض النقاد العرب يفترون قبلا أو كثيرا من التعريف الشائعة في النقد العربي. فهذا الناقد العراقي حاتم المسكر يعتبر القراءة فاعلية تقبل النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، والقراءة، أي الخطوة الأولى في العملية النقدية، هي التي تحول النص إلى معنى، وتجعله قولاً معطلا، وهذا لا تتحدد مهمة القارئ في (تقلي) النص أنها والاحتفاظ به في ذهنه، وإنما تتعدى ذلك إلى (التفاته) غير فاعلية القراءة الخلاقة⁽¹⁵⁾ والكاتب في هذا التعريف لا يحدد حجم الدور الذي يأخذه القارئ في هذه القراءة، ثم إن هذا التعريف ينقسم بقدر كبير من العمومية، ظهر فيما عبر عنه الكاتب بالقراءة الخلاقة.

ونجد عند الناقد العربي الدكتور أحمد بوحسن تعريفا للقراءة شبيها بالتعريف الذي وجدناه عند ابنز. فيما سماه بالتفسير الجمالي بقول: «المعنى مركبة الخاص لتحقيق الموضوع الجمالي المتمسك بواسطة تركيب أو بناء بناء مكثف، والقراءة هنا فعل متحرك تركب الموضوع أثناء جريان فعل القراءة. بمعنى أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف الفرد في قيمة المعنى من النص⁽¹⁶⁾، لكن نلقا عربيا آخر - هو فاضل ثامر - تبه إلى خطورة استيراد المناهج الغربية المتعلقة بالقراءة والقبول بها دون نقد أو نحل، فمعلوم أن هذه المناهج تأثرت بالنسبة التي تبنت فيها تأثيرا كبيرا، وإذا نقلت نقلا حرفيا إلى النقد العربي، فقد لا تكون الاستفادة منها ذات أثر. إن لم نقل إن ضررها لا شك سيكون كبيرا. يقول هذا الكاتب: «هي تصوري أن الناقد العربي بحاجة إلى الخروج بموقف نقدي متوازن، يعبر عن حاجاتنا الثقافية والنقدية، ويكون حسيمة لتحليل أدبي وسوسيولوجي واسع للظواهر الأدبية من جهة، والمواقع التاريخية والاجتماعية من جهة أخرى، وإلا فإن هذا الناقد سيكون عرضة للاستلاب والتضيق والمنقوض، عرضة الجوانب السلبية في عملية الثقافة والاتصال الثقافي⁽¹⁷⁾، وهذا رأي وجيه، إذ الدعوة إلى تجديد مناهج النقد العربي يجب ألا تقني ما نراكم من إجراءات غير ضرورية وحلت حلت، ولقدون بالقراءة منها هم الآخرون استفادوا من كل التطويرات التي سيقنهم، إن لم نقل إنهم استفادوا من سياقات غير سياقاتهم الثقافية. وهو ما يشهد به الدارسون لنظرية التقني وأصولها المعرفية.

ويضيف فاضل ثامرا، مؤلفا أيضا على ما تقدم ندعو إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، بمعنى أنها ينبغي ألا تكون قراءة أحادية الاتجاه³⁴، تعطي مرة من سلطة هذا الجانب وتطرحه مرة أخرى، ثم ترجع من شأن ذلك، إن «القراءة التي تقترحها لا يمكن لها أن تقتصر نفسها على إمالة الأسرار النبوية للنص فقط، كما تفعل معظم الاتجاهات النبوية، حيث تقتيد بفلك وموز الإشارات القوية للنص وفق نظرة قاصرة، كما لا يعني ذلك التسليم الكامل بمصطلحات النظرية التفكيكية التي أعلنت من شأن سلطة القراءة، وأهملت هي الأخرى أو كانت بقية السلطات، فعلى الرغم من أن منهج التفكيكية هي الاعتراف بسلطة القراءة يرد بعض حقوق الطائفة الإبداعية، ويمنح جانبا أهميته بقية القراءات، ويعيد للنص ارتباطه الإنساني وصلته بالآخر، ويحقق قيمة توصيلية وإبداعية أساسية، فإن هذا المنهج قد سقط في موقف نهشي (عدمي) يرفض الاعتراف بأي فقه موضوعي، ويجعل هذا المنهج مواصلة لمزعة الشك واللايقين في الفكر البورجوازي الأوروبي وتكريسا ذاتيا متشعبا للموقف النهشي للثقافة الذاتية»³⁵.

أثرت نقل هذا النص بطوله لكونه يعرض مفاهيم بارزة في منهجين مهمين تأثرت بهما نظرية القراءة هما البنوية والتفكيكية، كما أنه يشير من طرف حفي إلى الشبكات التي تميز هذه المناهج القرائية.

وأخيرا نقودنا القراءة إلى الحديث عن أنواعها، ولماط القراءة هي النظرية النقدية المعاصرة، وهو ما سالتحدث عنه قبل الكلام عن التأويل.

8- أنواع القراءة

بناء على ما تقدم من صعوبة اتفاق الدارسين على تعريف واحد موحد للقراءة، في النظرية النقدية المعاصرة، فإن الدارس يجد نفسه أمام أنماط من القراءة، تتخلو وتتنوع وتتمايز سمة وعمقا، من قارئ إلى آخر، وهذا لخيرة القارئ القرائية والأسلوبية في التعامل مع النص، حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إن هناك من يذهب إلى أن القارئ الواحد نفسه يقدم لنا في كل مرة قراءة جديدة تختلف عن قراءاته الأولى³⁶. وهذا صحيح، فمعارف الإنسان تتوسع باستمرار بتوسع مداركه، وتختلف باختلاف مراحلها العمرية، وهذا يطبق على المبدعين أنفسهم، لكن الذي يجب التركيز عليه هو القراءة المائلة، أي قراءة الدارس الناقد، لا قراءة سواء، وهي هذا الصدد يمكن القول: إن الاختلاف والتباين بين أنماط القراءة، يرجع في الأساس إلى الاختلاف في البصريات النظرية وما تفرزه من آليات، وما ترمي إليه من غايات، وتحفل الكتابات النقدية المعاصرة بمناهج ومصطلحات وضروب قرائية متنوعة منها ما يندرج تحت باب القراءات البنوية بمختلف اتجاهاتها، ومنها ما ينحوي تحت باب القراءات التفكيكية والاتجاهات ما بعد البنوية³⁷، مثل قراءات أصحاب جمالية الثاني بفرماتها المتنوعة جدا.

8-1- قراءة النصوص الأدبية والفكرية

نجد عند فروغزوف تمييزاً بين ثلاثة أنواع من القراءات هي: على التوالي، الإستيعابية والشارحة والشاعرية، لكل ضرب من هذه القراءات خصائصه المميزة له، بحيث تشكل هذه الخصائص طريقة تعامل كل قراءة منها مع النص، فالقراءة الإستيعابية، لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وسيلة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية...⁽¹⁴⁾ لكن القراءة الشارحة أو التعليلية - كما يسميها حاتم الصكر⁽¹⁵⁾ قراءة تمهد إنتاج المكتوب بلغة مفهومة، وهي تجنر ولا تندج، أما القراءة الشاعرية⁽¹⁶⁾ فهي قراءة النص من خلال شعرته في ضوء سياقه الفني، والنص هنا خليفة حية تتحرك من داخلها... لذلك فإن قراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص ونقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضري⁽¹⁷⁾، أي أنها قراءة تأويلية، وقد أشرت إلى هذا حاتم الصكر في كتابه الألف الذكر: «ترويض النص» حيث أرجع هذه القراءات إلى «تقنيات باحثين لأوضاع التأويل الثلاثة»⁽¹⁸⁾.

ويطرح ويشتير فراغزوف، يرى أنهما كقولان يجعل النص يروح بأسواره القارئ، وهاتان القراءتان تشكلان مرحلتين مختلفتين في سير القارئ النص الأدبي، ولكنهما متكاملتان، وتضمحل المرحلة الأولى، من البداية حتى نهاية النص، ومن أجل التمهيد إلى أسفلهما، وتتبع الكشف على المحور الألفي (التمثيلي) وهذا يستلزم التأمل، أنه جازم، وهذه القراءة الاستكشافية الأولى يجري التفسير الأول، ما دام إدراك النص يتم خلال هذه القراءة⁽¹⁹⁾، أما القراءة الثانية فيطلق عليها ويشتير اسم القراءة الاسترجاعية، وهي قراءة تأويلية تجعل القارئ يسترجع ما قرأه ويستعيد منه أشياء محاولة فهم النص، فالقارئ هنا «يقارن ويجمع المعايير التشابعية والمختلفة، والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص»⁽²⁰⁾، وهكذا نتوانج كل من القراءة الاستكشافية والاسترجاعية، بحيث تمهد الأولى للقراءة.

8-2- قراءة النصوص

يرفض دريدا باعتباره الأب الروحي للنزعة التفكيكية في النقد، كل تقاليد القراءة، وهذا الموقف مرده بالأساس إلى كون نهار التفكير، قائماً على الشك المطلق في كل شيء، حتى أنه يمد كل قراءة هي بالضرورة إساءة قراءة وبناء عليه، لا يدعو دريدا «إلى مذهبية جديدة بل إلى تحرير النصوص وفك إسارها من قراءات مفيدة تطوق معانيها»⁽²¹⁾، حتى ولو كانت القراءات التفكيكية ذاتها، فهذه القراءات -إساءة- لم تأت لكي تقول إنها يدل عن القراءات المسائدة! دريدا يرفض الزكون إلى أي يقين موضوعي، إنه «يشرح ممارسته للتفكير، عن طريق الأمثلة أو الحالات، وليس عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع، الواقع أنه يقول صراحة: «إن التفكير ليس نظرية أو مذهباً، وليس مذهباً هرميوطيقياً بالشطع، بل يمكن تسميته -موقفاً-

استراتيجية للنص، وحتى تكون أكثر دقة، إنه «ممارسة، وليس نظرية»^{١٣٩}، وحتى في حال ما إذا تم القارئ ما ممارسة قراءة تفكيكية، فهذه القراءة ذاتها، عرضة للتفكيك أيضاً، لأن جميع القراءات هي في رأيه «إسناد قراءة»^{١٤٠}، وهكذا تبدو قراءة دريدا وسيدنة التفكيك قراءة مدعية تقوم القراءات السابقة لا لتؤسس قراءة جديدة لنفسه النص، بل لتدخل التلقي في شك، موهبة أن يخرج منه إلا متمرداً شرساً يرفض كل شيء، ليقول بالتدمير لكل شيء، ولا يجب إذا وإنما الفكر الفوضوي - ثوبه التفكيك الأولي - يلتقط فكر دريدا ليجد مستظراً له في التربة الأمريكية ذات الماضي الأثيل في التدمير

٢-٥- قراءة الفكر في ضوء قراءة أخرى

ولقد الجديد في كل من إنكلترا وأمريكا قراءة الخاصة، وهكذا تعد مصطلحي القراءة للملكية والقراءة التواترة، فالقراءة الأولى «قراءة نصية لعمل أدبي محدد، برأى البعض صورة أخرى لمصطلح النقد التطبيقي عند ريتشاردز»^{١٤١}، كما يذهب إلى هذا فاضل زمر، أما القراءة التواترة هذه وريت عند التأخذ فرائكه كبرمود، الذي يرى أن القارئ مهما بلغت قدراته على الاستيعاب والفهم من فؤاد فإن بمصطلح الوصول إلى أسرار النص، مما لم يرجع إلى النص مرة أخرى، وهكذا وهو على ضوء الاكتشافات اللاحقة^{١٤٢}، ويورد كل من فاضل زمر ووشيد يحدو مصطلحات قرآنية عديدة، نجد عند الأول القراءة العمودية والقراءة الأفقية والقراءة الاستقصائية^{١٤٣}، أما الثاني فهو «١٤٤» للقراءة العارضة والقراءة المستهلكة عند روبرت سكوت، ويحدو مصطلحات أخرى من إسناد القراءة عند لوي التوسير أسماء «القراءة الكشفية» وفي هذا التصوب من القراءة يطلق التوسير من مقولة إن النص لا يوح بكل ما في باطنه، ولا يفضّل ما بداخله مباشرة بل على القارئ أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به، فاحصاً الأعراس، راصداً ما يقوله المريض، ليتوصل إلى تشخيص المرض»^{١٤٥}.

ويجد عند سعيد علوش مصطلح القراءة الجمعية وهي «نماذج متعددة»^{١٤٦} للنص عبر مستويات مجازية غالبية^{١٤٧}، وي طرح الدكتور محمد عبدالمطلب ثلاثاً من القراءات للنص الأدبي هي: القراءة الجمالية والقراءة التأويلية والقراءة الاسترجاعية^{١٤٨}، وإذا كان هذا الكاتب ينص على ما يجب أن تكون عليه كل قراءة من هذه القراءات من أجل الوصول إلى نتائج علمية، ليعمل على إضفاء الجوانب المعتمدة في النص الأدبي، والتقيبه على ما قد يفشل من دلالات من دونها لتسلط قيمة العمل الأدبي من الناحية الفنية، إذا كان محمد عبدالمطلب ينص على كل هذا بإسهاب، فإنه لم يكلف نفسه عناء الإشارة إلى المصادر التي اعتمد عليها في القول بقراءاته هذه التي يمكن - يصر - ود بعضها إلى ما ذهب إليه دعاة الهيرومنوطيقا، كما سنرى في الصفحات المقبلة، خاصة القراءة التأويلية، كما يمكن لمس ما ذهب إليه هذا الكاتب في نوعي القراءات كما أشار إليهما ريتشارد، حيث نجد المصطلح نفسه عند محمد عبدالمطلب: القراءة الاسترجاعية!

إن هذه القراءات المختلفة تستند - كما يقول الدكتور محمد مفتاح - إلى العنصر أكثر مما تعتمد على استراتيجيات معينة مضبوطة للتحليل محدودة المعالم^(١٠). وهي من النوع بحيث يمكن القول إننا في عصر القراءة / القراءات بلا مرء.

٩- أنماط القراءة

أدى هذا الاهتمام المتزايد بالقراءة وانعاشها، كما سلف الحديث عنه، إلى الكثير من التفرع فيما يتعلق بالقارئ. وقد كان لعامل الترجمة الضاعفة^(١١) دور كبير في تعدد أنواع القراءة، فالأختلاف في ترجمة المصطلح الواحد يولم بأننا إذا فاهم متعدد، ولكن عند التمعن، ينجلي الأمر. لنجد أنفسنا أمام مصطلح واحد يضمهات مختلفة. وإذا كان هذا الأمر واقعاً لا يرتفع، ما دام مترجمونا العرب لا يزالون في كل واد يهيمون، إلا لم تناسس عندما بعد تقاليد العمل العلمي الجماعي، إذا كان الأمر على هذه الحال، فإن التناقض القريب أنفسهم، بتفرعاتهم المختلفة لأنماط القراءة، قد أسسوا لهذا التعدد البالغ فيه، سواء في أنماط القراءة كما سبق، أو أنماط القارئ.

لقد أحصيته - حسب مجهودي الشوايخ - أكثر من عشرين ضرباً من القراء: القارئ النموذجي، التعبير، المقصود، الشعبي، اليهودي، الهندي، البراتويكي، القيثي، العادي، الناقد، الكاتب، المثالي، الخبير، الجمع، إلخ. وهو المزعوم الجشعي، الافتراضي، المعاصر، اللامركزي، الخاص، الأعلى، الأصلي، المؤمل... وإن أخذ، فند هذه الأنماط كلها ولكن سأكتفي بالوقوف عند أهمها في نظري، والهداية مع:

٩-١- القارئ النموذجي

هذا النوع من القراءة، ويطلق عليه بعض النقاد اسم القارئ الأعلى^(١٢)، بينما يطلق عليه بعضهم اسم القارئ الناقد^(١٣)، ويحمل عند بازدي اسم القارئ لليوروس^(١٤)، بينما هو عند نافذ آخر، مثل إيرو، يحمل اسم «القارئ المثالي» الذي يرجع إليه في الغالب، والذي يصعب جداً تحديده جوهره واستفاده، بل إننا نستطيع أن نذهب إلى حد اعتبار الناقد الأدي أو ضيق اللغة بمنزلة جوهر لهذا التحديد^(١٥). وهو يحيل عند ريفاشير على مجموعة من الخبراء الذين يلتقون دائماً عند النقطة المحورية في النص، وبالتالي يؤسسون وجود «واقع أسلوبى» من خلال وجود اهتمامهم المشتركة، والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن للنص في النص^(١٦). والقارئ النموذجي - كذلك - هو «الشخص المتمرس إلى أبعد حد بنظام لغة الشعر، ويأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية»^(١٧).

(١٠) أعني بالترجمة الضاعفة: ترجمة نص ما من لغة الأم إلى لغة أخرى ثانية أو ثالثة، ثم ترجمته إلى اللغة العربية، وكاتب إلى نقل القراءات نموذج لها، حيث ترجم الكتاب من الألمانية إلى الإنجليزية ثم الفرنسية فالعربية، فبالمثل.

ويشترط أمبرانو أن يكون هذا القارئ مجموعة شروط معرفية خاصة باللغة والثقافة الجمعي والأسلوبي^(١٢٢).

٢-٩- القارئ الكبير أو المتكبر أو الماهر

هذا المفهوم طوره ستانلي فيش، وهو يقصد به قارئاً حقيقياً ولا يمثل بالنسبة إليه تجريداً في الوقت نفسه، وإنما هو هجين، أو هو القارئ الحقيقي الذي يفعل كل شيء من أجل أن يكون مطبوعاً^(١٢٣) ويقدم الدكتور إيريس بلطيج تعريفاً دقيقاً للقارئ الكبير حيث يقول عنه، إنه يمكن تلخيص «فعله» في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاص مضامين النصوص وتوسيع دائرة المعلومات التي تحتوي عليها، هادفاً إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تحملها الكلمة، وتعريرها من مسالكها الوعرة ومسايرها الحقيقة^(١٢٤)، وبهذا تصبح المعلومات الواردة في النص «المنكسبة للقدرة الفارقة لديه»^(١٢٥)، وهكذا يقتررب هذا الضرب من القراء من القارئ النموذجي، الأمر الذي دفع بأحد انتقاد إلى القول إن «القارئ المؤهل Informed reader عند من. فيش (١٩٧٠) الذي هو تركيب نظري أيضاً، مستخدم بمعنى القراءة المتخصصة أو القراءة النقدية»^(١٢٦).

٣-٩- القارئ المتصور أو الماهر أو الموهوب أو الموهوب أو الموهوب

يمكن لصورة القارئ المتصور^(١٢٧) أن تتخذ لها أشكالاً جد مختلفة، على الرغم من أنها قد تعني بشكل مباشر «الذات الجماعية التي عكست الأوضاع التاريخية المتبدلة، فتوجه إليها النص حين ظهوره الحقيقي ثم الذات الفارقة التي لا تعيد سموات المقصد أبداً لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد، أي أنها المستمر له»^(١٢٨)، وتقدم جديد لفعله^(١٢٩)، أما الأشكال التي قد تتخذها صورة القارئ المتصور فهي قد تكون «القارئ المؤهل»، أو قد تلعب من نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين (...). وهكذا فالقارئ المتصور باعتباره فاعلاً تخيالياً في النص لا يمكن أن يحدد، فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضاً رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها»^(١٣٠).

٤-٩- القارئ الضعيف أو الموهوب

هذا الضرب من القراء، قال به إيرز. فيش كتابه «فعل القراءة»، يحاول هذا الكاتب فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية، والتجارب التي تتربها، من خلال ما يسميه بالقارئ الضعيف، الذي هو دنيا نصية تتوقع حضور مطلق دون أن تحده بالضرورة^(١٣١)، وهذا القارئ «هو تشييد، ولا يمكن أن يشخص بأي وجه مع أي قارئ واقعي، فالقارئ الضعيف له مظهران: مظهر نسبي ومظهر تجريبي»^(١٣٢)، ثم إن القارئ الضعيف، في الحقيقة، قارئ لا يوجد إلا ساعة قراءة العمل الأدبي، حيث يخرج مهاراته المعرفية وكل طاقاته من مخبائها، ذلك أن هذا القارئ «قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع

للمحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتصديق مع النص. باحثاً عن بطله. ومركز القوى فيه. وتوارثه. وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه هيملأها باستجابات الإثارة الحمائية التي تحدث له. وهو منتج بقدر ما هو متدرك لأسرار الأساليب القويّة للنص الذي يقرأ. وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقق ما نطلبه القراءات الطوائرية. أي أن الأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل دحولا فعليا في علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها^{٢٣}.

يسمى بعد هذا العرض المختصر جدا أن أقرب الأنماط للقارئ الذي يقرأ النص الشعري قراءة تأويلية. هما النمطان الأول والثاني، أي القارئ النموذجي والقارئ الخبير. ذلك أن التأويل مهمة ليست باليسيرة. وهو ما سنوقف عنده في الصفحات اللاحقة؛ ليشير أن القارئ التأويلي قارئ لا بد من تزوده بمجموعة كبيرة من القدرات التي لا بد منها. من أجل الكشف عن خصوصية النص. والتحدث الآن عن المفهوم الثاني.

مفهوم التأويل

١ - نقلة التأويلية

لا يختلف الباحثون في نشأة الديانة^{٢٤} الهيرمينوطيقا أو فن التأويل. كما يترجمه البعض. وقد كان لبده نشأة في كنف اللاهوت بين جدران الكنيسة ما يبررها خاصة إذ احتلها قطرة غريبة المشاكل التي واجهها كل أولئك الذين حاولوا أن يقدموا تفسيرات للإنجيل مختلفة عن تلك التي كانت متداولة رسميا بين الإكسوس. لقد كان المجتمع المسيحي منذ القديم يواجه مشكلات هيرمينوطيقية من مثل: تثبيت الإنجيل للنقل شفويا بواسطة الكتابة، وتشكل مجموعة الشرائع السماوية، وهي أن واحد. تعريف العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد. وصياغة العقائد الأولى بمساعدة مفاهيم الفلسفة الإغريقية. وكل هذه الشؤون ذات طابع هيرمينوطيقي. منكما مثل الرعشة أمام المجتمعات المسيحية، ووعظ المبشرين، والتعليم المسيحي، وتعبير أخرى حية عن عقيدة الكنيسة^{٢٥}. ويشير الكثير من الباحثين في الهيرمينوطيقا إلى أن فهم النص الديني المسيحي أساسا هو ما أدى إلى نشأة التأويل أو علم التأويل. فقد كان لعامل التباعد اللغوي ومعنى الكلمة في أصل وضعها. وما كانت تكبير إليه في القديم. وكذا الاعتقاد بوجود معنى خفي وراء هذا المعنى السطحي الظاهر، وانعدام الثقة في القراءات الواحدة... لقد كان لكل هذه العوامل دورها في نشأة الهيرمينوطيقا هذه النشأة الدينية. حتى إذا ما جاء مارتن لوتر، ودعا إلى حرية غير مقبوضة في قراءة الإنجيل. وعدم الانحياز على قراءة واحدة أحادية، فتح الباب أمام الهيرمينوطيقا واتسع مفهومها، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية^{٢٦}، بما فيها الأدب. وقد عرفت نهايات القرن العشرين اهتماما كبيرا بالهيرمينوطيقا في مجال الأدب نظرا لما تتبعه من إمكانيات غنية لتري قراءة النص الإبداعي.

2- تعريف التأويلية

لا بد من الإشارة إلى أن الباحث في الهيرمينوطيقا يصادف بالمعوقات أمام كثرة التعاريف العربية والأجنبية، التي تضرب في كل صوب وتعمل جاهدة على إثبات المصطلح، فلا تزيد إلا غموضا واضطرابا إلا ما ندر. وقد أدى عامل الترجمة للمصطلح إلى الكثير من التشوش على حقيقته فمعناها، فمن الباحثين من يخلط خطأ غير مبرور بين التفسير والتأويل، في تعريفه الهيرمينوطيقا، ومنهم من يترجم مصطلح Hermeneutique بالتأويل أو علم التأويل. ويترجمه فريق ثالث بالتفسير، بينما يترجمه فريق آخر بـ «التأويل» وسيأتي الحديث عن كل فئة من هذه الفئات في الأسطر القليلة المقبلة.

ومن أجل الخروج من ظلام هذه الجحور، ووضع اليد على تعريف شاف كاف للهيرمينوطيقا، لا ننسى من فرك المصطلح واستعراف من هذه الآراء التي تحوم حوله، أو نرعى في حجاب من أجل رؤية واضحة تعين الباحث على امتلاك ناحية حقيقته، وضبط مفهومه.

2-1- الهيرمينوطيقا في المعاجم الأجنبية

تعد كلمة هيرمينوطيقا في شهر المعاجم العربية مقبولة إلى أصلها اليوناني، وهكذا نجد التعريف التالية،

2-1-1- «الهيرمينوطيقا هي الطريقة التي يتبعها العقل في فهم النصوص».

- نظرية تأويل العلامات.

- تأمل فلسفي حول الرموز الدينية والأساطير. وكل شكل من أشكال التفسير الإنساني بصفة عامة⁽³⁴⁾.

2-1-2- الهيرمينوطيقا

من التأويل. وهي تطرح نفسها في مواجهة الموضوعات التي تفتقر إلى أنها تعكس معنى صحتها لا يمكننا إدراكه، حيث تشرح الهيرمينوطيقا تحديد ما تريد هذه الموضوعات قوله حقيقته، والبرهنة على أن ما نقوله يمتلك ملاءمة هذا والآن⁽³⁵⁾.

2-1-3- الهيرمينوطيقا

أقل، كان يعني عند اليونانيين من التأويل. فالشعراء عند أفلاطون، يؤولون الآلهة ملكا بفعل الكهان (الذين يتحدث الآلهة على ألسنتهم). وعند أرسطو، تؤول اللغة الأفكار مساهمة في تفسيرها⁽³⁶⁾.

2-1-4- كلمة هيرمينوطيقا وكلمة تأويل

وهي مرادفة لكلمة تأويل التي تخضع للنظام والإشكاليات والمناهج التي لها علاقة بتأويل النصوص وتقدمها. ولتستعمل الهيرمينوطيقا خصوصا في معرض الأعمال الفنية والشعرية، من أجل الإشارة إلى مجموع مشاكل القراءة والفهم الخاصة بهذه الأعمال، وتستعمل كذلك

فيما يطمس جميع درجات الأعمال الفنية والسرديات الأسطورية والأحلام ومختلف الأشكال الأدبية والفنية عموماً^{١٢٤}.

نستنتج من هذه التعاريف:

- أن مصطلح هيرمينوطيقا مصطلح قديم، وذلك من خلال أصله اليوناني عند كل من أفلاطون وأرسطو.

- أنه يرادف مصطلح تأويل، كما هو الشأن بالنسبة للتعريفين الأول والرابع. ويبدل على «فن التأويل»، كما هي الحال في التعريفين الثاني والثالث.

- لا تعريف من هذه التعاريف يشير من قريب أو بعيد إلى صلة الهيرمينوطيقا بالتفسير. بينما صلة بعضها (التعريف الرابع) بالقراءة والفهم واضحة.

- لمصطلح هيرمينوطيقا صلة وطيدة بالأدب والفن ولتبعهما.

- مهمة الهيرمينوطيقا هي العمل على إخراج المعنى الخفي العميق الذي تطوي عليه الأعمال الأدبية وغيرها.

أما في بعض المعاجم الأخرى فالهيرمينوطيقا مرادفة لمصطلح تأويل، وهو مشتق من الأول، وهو لغة الرجوع، وأما عند الأصوليين ففيل هو مرادف للتفسير، وقيل هو الفن بالمفراد والتفسير القطع بها^{١٢٥}. ويبدو أننا منذ الآن نتجهد أنفسنا أمام هذا الخلط بين التفسير والتأويل، وعلم التأويل وفن التأويل في الدراسات العربية التي تطورت للهيرمينوطيقا.

أما المعاجم العربية فورد هذا المصطلح فيها منعدم أو يكاد، نظراً لجذته وشيوع مصطلح تأويل بدله.

٢-٢- المصطلح العربية والعبرية

يترجم الدكتور عز الدين إسماعيل كلمة هيرمينوطيقا بعلم الفهم والتفسير، يقول: «وقد كان تجديد جدامهر للهيرمينوطيقا، وهو علم الفهم والتفسير»^{١٢٦}. بينما يترجم كل من خالد التوازني والجلالي الكدية المصطلح نفسه بعلم الفهم والتأويل، يقولان: «والغرض من إعادة تجديد الهيرمينوطيقا، أي علم الفهم والتأويل»^{١٢٧}. ولا يخرج الدكتور عيسى علي الكاعوب عن هذا، إذ يترجم الهيرمينوطيقا بعلم التأويل وعلم التفسير^{١٢٨}. وكذلك الأمر عند باحثين آخرين^{١٢٩} يتراوح تناولهم للمصطلح بين التذليل وعدمه، والاستثناء الذي نعدده في تناول مصطلح هيرمينوطيقا، باعتبار أنه فن التأويل. هو الوارد في مقال محمد شوقي الزين «مفلساتح التأويل»، حيث يقول: «تجسد الإشارة إلى أننا فرجنا كلمة (HERMENEUTIQUE) بفن التأويل، تمهيداً لفرجها عن التأويل بمعنى (INTERPRETATION)»^{١٣٠}. وكذلك الحال عند مصطفى النحال في ترجمته لنص ل. بول ريكور بعنوان البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا^{١٣١}.

في مفهوم القراءة والتأويل

ونجد - إضافة إلى ما ذكر - الدكتور نصر حامد أبو زيد يميز بين التفسير والهيرمينوطيقا التي تأتي عنده نظرية التفسير¹³⁷. وبالإضافة أن هذه الدراسات التي عالجت مصطلح هيرمينوطيقا، حاولت إيجاد مصطلح عربي يدل على بالفرض، تقترب أكثر من معنيته.

2-2- التأويل للمصطلح

الهيرمينوطيقا، كما جاءت في تعريف، «التعمق النقدي» السابق، ترتبط بالموضوعات التي تخترق كمتأويل أنها تمتلك معنى عميقا، أي أن المعنى الطاقني على السطح ليس هو مجال استغنائها، وقد سبقت الإشارة إلى أن الهيرمينوطيقا قامت على أساس مواجهة سلطة القراءة الأحادية للتصومس القديمة وغيرها، لذلك نجد هذا الإلحاح عند المشتغلين بالهيرمينوطيقا من أمثال جادامير، الذي يقدم إلينا وظيفة التأويل على أساس أنها «الكشف عن دلالة أصلية تها ما متوارية في للكتوب التراث معالجته»¹³⁸.

ويعتبر بول ريكور التأويل موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا يقول: «سوف أنطلق من التعريف الذي يعتبر الهيرمينوطيقا هنا التأويل التصومس، عندما تؤدي السافة الجغرافية والتاريخية والثقافية التي تحصل النص من الدائق إلى وضعية إعدام الفهم، والتي لا يمكن تجاوزها إلا في إطار قراءة متعددة، أي في إطار **تأويل متعدد الأبعاد**، لذلك يصبح وجود فن مخصوص أمرا لازما. وبهذا الشرط الأساسي يتأويل التأويل باعتباره موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا، نظرية للمعنى المتعدد»¹³⁹ «ليس فيها من أن تحمل أيضا ما يدل على شيء آخر فحسب، ولا حتى يدل على كل ما يستلزمه، أو أن يدل دائما أكثر (حسب العبارات السابقة)، بل هي في أن يبرز ما أسماه اليوم عالم النص»¹⁴⁰. وهي تعريف أخرى تبدو الصلة متينة بين الهيرمينوطيقا والنص، من أجل الكشف عن قصديته.

والفعل هذه التعريف كلها على أن ليس هناك من خطوات إجرائية تتبع في الوصول إلى الهدف الذي نلحق به الهيرمينوطيقا فهي «علم ينظم استراتيجيات القراءة بوجه عام»¹⁴¹. وليس المقصود بالتعلم أن للمصطلح يقوم - كما يقول الكاتب - «على المعارف الدقيقة، بل من جهة أنه يسعى إلى الارتقاء بالإبداعات كلها، من القراءات السطحية للتعمق، إلى تأسيس نظرية متكاملة تأخذ في تدبر الآثار الفنية»¹⁴². ونجد في الموسوعة العلمية ما يثبت علاقة التأويل بتعدد المعنى، وتقيا مفاده أن «ليس هناك قانون عالمي للتفسير (Hermeneutic)، ولكن نظريات متفرقة متعارضة تخص قواعد التأويل»¹⁴³، مما يضع الباحث أمام مسؤولية كبيرة إذ عليه أن يتحلى بمهمة جمع شتات هذه النظريات وتجنب الوقوع في التعارضات الخاصة بقواعد التأويل، وهي مهمة شاقة.

ويرى الدكتور حامد نصر أبو زيد أن الهيرمينوطيقا تشير «إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني»¹⁴⁴، والهيرمينوطيقا عند ميرزا قاسم تسمى «إلى كشف الطرق والوسائل التي تمكن من فهم التصومس»¹⁴⁵ وهذا الكلام يتميز بعمومية

كبير، إذ لا نجد في المقاتين الطويلين لكلا الكتالوجين أي تحديد إجرائي يمكننا من الانتقال إلى مسلك واضح ينطوي إلى الكشف عن مكونات النص، أي نصرة.

وعلى الرغم من أن تعريف محمد شوقي الزين الوارد في مقالته الموسوم بـ «الهيرومينوطيقا وفي التأويل»⁽¹⁾ لا يقدم هو الآخر أي خطوات إجرائية، مما يجعل كلام الدكتور مصطفى ناصف عن التأويل على درجة كبيرة من الدقة العتبية حيث يقول: «لكن كلمة التأويل، رغم أهميتها، لا تخلو من استعمال فضفاض»⁽²⁾. رغم هذا فإن تعريف محمد شوقي الزين يتميز عن كل التعاريف السابقة بتوجيهه إلى ما يجب أن يركز عليه المؤلف في أثناء كشفه عن المعنى العميق للنصوص، «فقد تحللها وتفسيرها وإبراز القيم التي تختزنها والمعاني والغايات التي تحيل إليها. وعليه، تعني herméneutique، من تأويل وتفسير وترجمة النصوص: «التأويل هو من بعض طريقة الاشتغال على النصوص ببيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظائفها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مصممة في النصوص، وربما الطموسة لاختيارات تاريخية وأيديولوجية، هو ما يجعل من التأويل يلتصق بالغايات الأولى والمصادر الأساسية لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي». «الهم عندما يعمل لا يتوقف قط، أي لا يتوقف رموزاً، وإنما هو يؤول، أي أنه يبحث عما هو أول في الشيء، عما هو الأساسي والأصل»⁽³⁾.

صاحل انطلاقة من كل ما تقدم استخلاص سمات للهيرومينوطيقا. وهكذا يمكن القول إنه ليس هناك من تعريف جامع مانع لهذا المصطلح فهو مشهور «بأن يندرج ضمن الإعرائية والألفية لا ضمن الفلسفة»⁽⁴⁾. وبالجمع بين هذه التعاريف يتضح أن الهيرومينوطيقا: «تهتم بالبحث عن المعنى العميق أو معنى النص أو الدلالة المتوارية في المكتوب أو فصدية النص على اختلاف في المظاهر، كما جاء في التعاريف السابقة.

- أنها لا تكفي بالقراءة الواحدة، فهي قد قامت أساساً لمواجهة مشكلة القراءة الأحادية.

- تعتبر التأويل موضوعاً مركزياً لها، خاصة بالنسبة إلى النصوص التي تطلعت عنها مسافة جغرافية وتاريخية وثقافية.

- أنها علم ينظم استراتيجيات القراءة، ويهدف إلى الارتقاء بالإبداعات من القراءة السطحية المنعزلة إلى تأسيس نظرية متكاملة هي تدبر الأثار الضمنية.

- أن الهيرومينوطيقا مجموعة قواعد ومعايير يتبعها القارئ لفهم النصوص، بالتركيز على الكشف عن بنيتها الداخلية ووظائفها المعيارية والمعرفية؛ فنية الوصول إلى ما هو أس وأصل في الشيء، والهيرومينوطيقا بالتالي ليست قانوناً عالمياً للتفسير بقدر ما هي فن.

٣ - القراءة التأويلية: خصائصها وعناصرها

قبل التطرق إلى القراءة التأويلية والقصد بها وخصائصها وعناصرها المكونة لها، نفرض ضرورة التمييز بين التأويل ومصطلح قريب منه نفسها. كثيراً ما يطلق البعض أنه هو، وليس

الأمر كذلك. وأفيد مصطلح التفسير. وهذا راجع إلى الحضور الكثيف لمصطلح تفسيره في تراثنا العربي. والشرف الذي حازته من اقتنائه بكتاب هذه الأمة الطالدة، القرآن العظيم. والمكانة الجلية التي تولاها، حتى أن فطاحل علماء العربية وأعلامها الشوامخ خاضوا لمحبة وتوجهاً بالتأويل، برز ما استهدوا إليه في النصيحة والإصلاح. وفي أن نجد واحداً من هؤلاء، لم يشرف بالتمرض للقرآن الكريم تفسيراً أو تأويلاً.

٢-١- التأويل عند التفسير

أورد ابن منظور^(١٢١) عدة معانٍ يشيع لها مصطلح تأويل. فهو يأتي بمعنى التفسير والتقدير والتفسير مواءم الكلام وتأويله؛ يبرء وقدره. ولولوه وتأويله خبره. وبمعنى الرجوع والصيرورة والعودة. والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ. كما أنه يأتي بمعنى الجمع يقال أتت الشيء أولوه إذا جمعته وأصلحته. فكان التأويل جمع معاني الفاظ اشكلت بلفظها وأصبح لا إشكال فيه.

مما تقدم يظهر أن التأويل عند ابن منظور يقتصر على الكلام ولا يتعداه إلى ما سواه. كما هي الحال عند المحدثين. عربياً وعجمياً، الذين توسعوا في مد اليل المصطلح فأصبح يشتمل على تأويل الفوعة التشكيكية والتفاهم السينمائي... إلخ.

- والتأويل كذلك يضم معاني متقاربة فيما بينها. كما هي الحال بين الرجوع والعودة والصيرورة. أو بين التفسير والتقدير. - والتأويل ليس أمراً انحصارياً؛ إذ لا يمكن الانتفال من ظاهر اللفظ إلى باطنه من دون دليل. أي أن التأويل ليس بحسب هوى القول.

- والتأويل كذلك لا يلتجأ إليه إلا عند اختلال الأمور الذي يؤدي إلى فسادها. ومن أجل الخروج من هذه التوامة. لا بد من جمع المعاني وإصلاحها عن طريق الترجيح. والطراح كل ما يؤدي إلى فساد المعنى والتشويش عليه. إذ «ألت الشيء أولوه إذا جمعته وأصلحته».

- والتأويل عند ابن منظور في قول يأتي معانواها للمعنى والتفسير: «ومثل أبو العباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد». وهذا يوحى بعدم التفرق بين مصطلحي التفسير والتأويل. مما سجد له امتداداً عند كثير من القدامى والمحدثين. فمما تاج الفروس يقول: «وظاهر المصنف أن التأويل والتفسير واحد»^(١٢٢). لكنه لا يتروك في التمييز بين التفسير والتأويل. فيقول: «وما التأويل فهو ليهين معنى اقتضاه. واقتضاه هو ما لم يتطاع بفحواه من شهر تردد. وفي جميع الجوامع هو حمل الظاهر على المحتمل المرجوح؛ فإن حمل دليل فصحح. أو لما يظن دليلاً ففسد أو لا شيء. فلعلم لا تأويل»^(١٢٣). وهذا الكلام شبيه بكلام ابن منظور السابق. وهو يؤكد أن التأويل الاعتبار هو ما يستند إلى دليل.

أما التناولي^(١٣٣) فيميز - في كلام سافه - التفسير عن التأويل عند الأصوليين - بقول من التأويل: «هو مشتق من الأول، وهو لغة الرجوع». وأما عند الأصوليين فتأويل هو مرادف التفسير، وقيل هو الظن بالمراد والتفسير القطع به... وقيل هو أخص من التفسير، والظاهر من كلامه أن التأويل تناوله غير الأصوليين من المفسرين والفقهاء والمكلمة وغيرهم. وهو ما سألتمني له الآن.

٢-٢- التأويل عند المفسرين

ينقسم المفسرون للقرآن الكريم، قدامى ومحدثين. يخصوص التأويل، إلى قسمين، قسم يعتبر التأويل هو التفسير، ومن هؤلاء الفراء^(١٣٤)، والطبري^(١٣٥)، والبيهقي^(١٣٦)، والبخاري^(١٣٧)، ومحمد الرازي^(١٣٨). أما القسم الثاني من المفسرين، فعاليهتهم العظمى تميز التأويل عن التفسير، ومن هؤلاء الفرطبي^(١٣٩)، الذي يعتبر التفسير بيان اللفظ، والتأويل بيان المعنى، وبواقفته بكلام قريب من هذا الشيخ حسين مخلوف^(١٤٠)، وفي الطريقة نفسها، نجد ابن كثير^(١٤١) والمزركشي^(١٤٢)، الذي يفرق التفسير بالحديث إضراء التأويل الذي يقول عنه: «وقيل: التأويل كشف ما انقل من المعنى، ولهذا قال البجلي: التفسير يتعلق بالرواية، والتأويل يتعلق بالقرابة»^(١٤٣). وبذلك لسلوك نفسه محمد الطاهر بن عاشور^(١٤٤) في تفسيره، حيث يتحدث عن المفسرين وخبرتهم في التفسير والتأويل، ويذكر من خلال كل ما سوره أن ما سافه في تفسيره هو «المعنى الظاهر»^(١٤٥)، فيما يتعلق بالتفسير والتأويل. أما السيد محمد حسين فضل الله^(١٤٦)، فإنه يتساءل هل لكلمة تأويل «معنى ظاهري يختص في داخلها ليكون الانتهاء في تفسيرها بالحديث عن المعنى الذي قد يعبر عنه في بعض الأحاديث المأثورة بـ «بطن القرآن» وبطونه، من خلال ما قد يتحدث عنه من وجود أكثر من معنى للكلمة، يمثل أكثر من بطن، مما قد يتيح الفرصة لكثير من الاحتمالات والمعاني أن تأخذ موقعها في الكلمة القرآنية من خلال ذلك...»^(١٤٧)، أقول، بعد هذه المناقشة والتعليق على الآيات المتضمنة لكلمة تأويل في سور آل عمران والأعراف ويونس ويوسف والكهف، يتخير الشيخ محمد حسين فضل الله للمعنى اللغوي لكلمة تأويل الذي يعتبر أصيلاً فيقول: «الظاهر أن كل هذه النصوص القرآنية ترجع بالكلمة إلى معناها اللغوي الأصلي، وهو «الرجوع» لأنها مأخوذة من «الأول» أي الرجوع إلى الأصل...»^(١٤٨).

٢-٢- التأويل عند الفقهاء والمكلمة

لم يبق المفسرون وحدهم عند دلالات التأويل بل شاركهم في هذا سواهم من المشتغلين بعلوم مختلفة كالفقهاء وغيرهم، وإن كان المفسرون أكثر عدداً من باقي المهتمين الآخرين^(١٤٩). والتأويل في تصرفات المكلمين من أمثال الأمدى الأصولي الأشعري والماتريدي أو هو التكميل الأشعري كذلك، والفقهاء من أمثال ابن حزم الظاهري والصوفية من أمثال الفراء، وهو الأصولي

التصوف، والفلاسفة من أمثال ابن رشد... يكاد يكون واحداً. وقد عمل شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله على تجميع هذه التيارات فقال: «التأويل في عرف المتأخرين من المتنبهة والمنكحة والحديثة والفلسفة ونحوهم هو: صرف التفتت عن المعنى الراجح إلى المعنى المروج لادليل يقتضيه». وهذا هو التأويل الذي يتكلمون عليه في أصول الفقه ومسائل الخلاف...^{١٢٠} وكل هؤلاء يشترطون تواتر التأويل على جملة شروط منها تواتر الدليل، إذ لا يؤول المؤول انطلاقاً من دأبه، كما أن التأويل يجب ألا يخل بمعادة لسان العرب في التحويل كما يشترط ابن رشد الفيلسوف^{١٢١}، ويرتبط التأويل ارتباطاً وثيقاً بالسياق اللغوي وخصائص التركيب فيه، إذ «المشهور والتبادر إلى الذهن عند تعريف التأويل يربطه بخصائص التركيب داخل النص، فهي التي تدفع القارئ لما فيها من محاز أو تعميم أو إيهام، إلى الانتهاء المؤدي إلى الاختلاف»^{١٢٢}.

٢-١ - التأويل عند بعض الفكرية العربية المعاصرة

بعد مناقشة ضاربة لمبادئ متناقضة وردت في كتب اللغة والتفسير يطرح الدكتور نصر حامد أبو زيد تصوره لدلالة التأويل حيث يقول: «في محاولة الوصول إلى «العلم» بظاهرة من الظواهر عن طريق حركة «التشرع» أو الفكر الإنساني» وهذا التهم لدلالة «التأويل» يجعل من «التأويل» عملية أوسع من «التفسير»^{١٢٣}. ويحل الكاتب ويورد كلمة «تأويل» في القرآن الكريم سبع عشرة مرة في مقابل كلمة «تفسير» التي وردت مرة واحدة فقط، بأن التأويل «كان مفهوماً معروفاً في الثقافة قبل الإسلام»^{١٢٤} ويضيف الأحكام أو «تأويل الأحكام»^{١٢٥}. أما الدكتور عبد الفتاح أحمد الصبور فلم يأت بجديد عند تعريفه لتأويل التأويل سوى ذكر مصطلحات كثيرة قال عنها إنها مرادفات للتأويل وهي تدور في فلك حمل النص على ظهر ظاهره لتصبح المعنى أو الأصل النوعي^{١٢٦}. وينحو الدكتور السيد أحمد عبدالغفار عنحنى قريباً من هذا عندما يقول باختصاص التأويل بالمعنى الثاني «أو الدلالة المجازية للكلمات»^{١٢٧}، مما يمد الألب قضاءً رغباً له، كما أن «ظاهرة التأويل تتعلق بالأسلوب لا بالفردات للتوصل إلى قصد السائق»^{١٢٨}. وعند صاحب المصطلح الصوفي نجد تحويراً لعبارة «الدلالة المجازية للكلمات» بحيث يصبح التأويل عنده هو «المعبر عن طريق الظاهر الحرفي إلى الباطن الإنشائي (أو الرمزي)» حيث يسمح النص بتحويل المعنى الموضوعي إلى المعنى الروحي^{١٢٩}. وهذا لي لعل العبارة حتى تتسجم مع اتصاف الكاتب لنزعة الصوفية. والتأويل عند كاتب آخر هو عبدالهادي عبدالرحمن^{١٣٠}، حمل قصدي بعيد كل البعد عن الثقافي اللغوي، والمؤول يقوم بإلقاء «ظواهر الخطاب لكي يملك ما يعبره بألفه»^{١٣١}.

إن التأويل عند المفكرين والدارسين العرب فعل واج، يقصد إليه المؤلف قصداً، وهو مرتبط بغير المعنى اليومي على سطح النص. يتجاوز فيه المؤلف العلوم إلى البحث عن الحفي المستور وراء التراكيب والأساليب قصد وضع اليد على قصيدة النص.

١ - خصائص القراءة التأويلية ومصادرها

١-١ - خصائص القراءة التأويلية

تطلق القراءة التأويلية من وهي كامل بخصوصيتها. فهي لا تدعي فيها تقوم به الوصول إلى شيء، بل من موشق بصحته. وقدعما ميز علمائنا التفسير عن التأويل. يكون التفسير قطعاً وشهادة على الكه، بينما التأويل احتمال بمضنه دليل. لذلك فالقراءة التأويلية تسمى «إلى تقديم وجه محتمل من وجود عديدة محتملة»^(١). وهذا يعود إلى أن التأويل درجات، وهو يتوقف على قدرة القول الواحد ومؤهلاته العلمية وما ألوي من خبرة والملاحظ أن الاختلاف في التأويل إذا كان النص فيها، مثلاً قد يصدر عن قارئين مختلفين. فإنه قد يصدر كذلك عن القارئ الواحد يكون له في النص آراء وأحكام تتعدد بتعدد الانسابات المتاحة لإعادة قراءة النص نفسه»^(٢). فالتأويل إذن عملية ذاتية. وليس التصور الذاتية أنها تقيض الموضوعية. فهذا ليس تأويلاً كما سئري فيها يأتي بقدر ما هو استعمال للنص كما يعبر أمبرتو إيكو^(٣). أو هو لب لا تأويل. كما يقول صاحب لاج العروس^(٤). وإنما التصور الذاتية أن الاختلاف في عملية التأويل مرده إلى التباين الحاصل بين مؤلّفين متعددين للنص الواحد. فطريف بعد ما يقدمه بين يدي قراءته التأويلية دليلاً، بينما طرف آخر لا يرى بالمظهر نفسه. وقد بعد الدليل المقدم فاسداً. ومن ثم ينتج هذا الاختلاف وتعتمد القراءات.

إن القراءة التأويلية ليست بـ«إدعاء» وإنما هي «عملية» الأولى كونها تأويلاً فلا تتوقف عند حدود «التلقي المباشر». بل تريد أن تساهم برعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يحملها الخطاب.

هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود «العرض» و«التلخيص» و«التحليل...» بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكاً والقوى تعبيراً عن إحدى وجهات النظر التي يحملها صراحة أو ضمناً»^(٥). لذلك لا عجب إذا أضينا كبار التأويليين يصرحون أن القراءة التأويلية تبدأ من الجانب اللغوي. فقديمًا عمل فريدريك شلير ماخر على إخراج التأويلية من كنف البلاهوت. وأرسى تصورهما «على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ. وبالتالي فهو يشير - في جانبه اللغوي - إلى اللغة بكاملها، ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لديه»^(٦).

إن هذا التركيز على الجانب اللغوي من قبل القراءة التأويلية له ما يبرره خاصة أننا نعلم أن التميز الإبداعي يظهر أول ما يظهر في الجانب اللغوي. وللشعر في هذه الناحية السهم الأوفر. وفي عن البيان أن الشعر العربي للعصر «فيه من خصوصية البناء اللغوي ومن وحدة التجانس التي قد تستطفي وراء الكثرة المتنوعة، ما يجعله بمنزلة معرفة شمعية للحقيقة. قد عن القراءة المستمرة وتغلّت من التلقي السطحي»^(٧). والقراءة الأحادية. وليس هذا من باب

فهم مفهوم القراءة والقراءة

مسايرة الشائع ومجازاة الموضعات، التي يلفي بعضها بعضاً، والركض وراء وهم الجودة والحدثة السرابية، ولكن لأن «الخطاب الشعري الحديث أصبح مثقلاً بالرموز والأساطير، ومشحوناً بالإسقاطات، مما يتيح للقارئ أن تتلخص من دلالاتها المعجمية والاستلزامات بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة وما تتميز به من عمق ولزامة»¹²⁴. وهذه مدعاة إلى كثرة التأويلات في الشعر لا تفك عن طبيعة لغته المعقدة بالإشارات المجازية، إنها تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم، مفككة أكثر منها منسقة، وإذا كانت هذه الإشارات المجازية تبدو من وجهة النظر اللغوية والعمليات انحرافاً يعوق الانتهاء ويمنع مجرى التجربة، فإنها تساعدنا في الشعر على أن نحيا أثناء التجربة¹²⁵، ثم إن النصوص ليست على درجة واحدة من الجودة الإبداعية حتى يقول فاضل بالقراءة التأويلية الواحدة، فمن النصوص ما يسلم نفسه للقارئ من أول وهلة، ومنها ما هو عنيد مثاقيل، يؤثر الخفاء والتحلي في أن «التركيب معانيه ولزائمه في الشكل وفي التضمين، وليس هذا الضرب من النصوص بالذي يستلزم معانيه تفسير واحد، لأنه في ظهوره غير المحدد، محصلة لتفسيرات متعددة بعد النص حاضرنا في كل منها، ولا تفسير يحتويه بشكل نهائي»¹²⁶.

إن هذا التصور للنص الإبداعي بخصالته المعقدة له، هو ما جعل كاتباً المشتهر بالتفسير للقراءة الإبداعية، مثل الألماني هانس روبرت يوايس، لا يفتح بالقراءة الواحدة لنص شعري¹²⁷ لشاعر كبير مثل بودلير - لنقرأ عمل يوايس على تقديره لغزائمه كمنهدة مساهمة مغللاً سبب لجوئه إلى تفسيرهما إلى كثرتين أولى وثانية. يقول: «تتأسس محاولتي على تفسيهما هذا النشاط إلى فصلين هيرمينوطيقيين: فعل الميم وفعل التأويل، الشيء الذي يفترض أننا نفصل التأويل التاملي بوصفه وجهاً لقراءة ثانية، والفهم المباشر - رهان الإدراك الجمالي - بوصفه وجهاً لقراءة أولى. إن أهمية هذا النهج هي أن تعطي الأولوية للخاصية الجمالية في تأويل النص الشعري بصفة نهائية»¹²⁸.

وبعد الكاتب إلى الحديث عن قراءته والخطوات التي يجب على القارئ اتباعها في قراءة التصديرة الشعرية، فيقول: «يجب على المرحلة الأولى أن تتبع خطوات الإدراك الجمالي للقارئ، إلى أن تصل إلى آخر بيت في التصديرة، وإذا تعدد العمود على المعنى وظهرت بنية التصديرة مكونة كلاً متشكلاً، فمن أجل إيجاد المعنى - الذي لم يبلغ لحد الآن لغاه - لا بد من قلب النهاية على البداية، حيث المصادر المعزولة والتي ما زالت غامضة تستقبل إضماراً جديدة انطلاقاً من الشكل المدرك كوحدة أو ككل، وستتضح التضمينات بواسطة السياق، ويمكن البحث عن المعنى المفتوح في التناغم الكلي الذي يعطيه كل معنوي، إن التضمينات والأسئلة التي ظلت محللة في القراءة الأولى، يمكن أن تحل من وجهة نظر شكلية وموضوعية لهما فاسم مشترك»¹²⁹.

أما المرحلة الثانية فهي التي يسفر فيها النص. وكل قارئ متمرس يعلم أن «معنى قصيدة ما لا يظهر غالباً إلا عندما نأخذ في قراءة ثانية»¹⁷⁴. إن يولس في النص ما قبل الأخير يصف تلميذته القاتلة الهيرمينوطيقية ويتحدث عن السياق وهما عنصران من عناصر القراءة التأويلية. وهذا يدعونا إلى الحديث عن هذين العنصرين وباقي العناصر الأخرى المكونة لها.

2-4- عناصر القراءة التأويلية

هناك مجموعة ضوابط بشرط كبار المنظرين للهيرمينوطيقا توافرها هي القراءة التأويلية. من أجل أن تكون القراءة التي بنشوتها قائمة على أسس مثبته، ويمكن اعتبار هذه الضوابط بمنزلة عناصر تؤسس هيكل القراءة التأويلية. وهذه العناصر هي:

4-2-4- الألفية

عندما نعود القارئ إلى تأويل نص ما فإنه ينطلق في قراءته من معرفة قبلية بالنص. وتعد هذه المعرفة أبجديات الإدراك الجمالي، ومن دونها يستعصي النص على الفهم. هذه المعرفة القبلية هي ما نعتقه هانس إيتن بالفرضية التي قد لا تكون واحدة، بل فرضيات ومرة أخرى ليست فرضيات كلها اتفق. بل فرضيات مقبولة منطقياً. «إنني أدرك فهم وتأويل النصوص كما سبق لماكس وير وبريتم دثاي أن اكفا على ذلك أي مشاريع فهم، أي تكوين فرضيات. ولكن إذا كان الأمر يتعلق بفرضيات فلا بد من فحص معلولاتها»¹⁷⁵.

إن فحص معلولية الفرضية أو الفرضيات أمر على غاية الصعوبة من الأهمية. فلا جدوى من قراءة تأويلية تظهر إلى نص شعري عناصر على أنه مثابة أو رواية خيال علمي. أو حتى معلقة جاهلية!

إن المعرفة الأولية بالنص، أي الفرضية التي تكونها عنه انطلاقاً من معارفنا المسبقة، مهمة في التأويل. وعليها يتوقف نجاحنا في التأويل أو عديمه. «فحين لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان، بل نلتقي به في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بافتتاح ضاعته، ولكننا نلتقي به متسللين. مثل هذه الأسئلة تعالج الأساس الوجودي لفهم النص ومن ثم التفسير»¹⁷⁶. ويجد حاتم الصمكر ضرورة معلولية فرضيات القراءة التأويلية. لأن التأويل كما مر بنا في التصاريح اللغوية يتضمن بالضرورة الرجوع إلى دليل. إذ التأويل «ليس رجماً بالقيبط أو تنويلاً اعتباطياً للنصوص على وفق هوى القول؛ بل نشاط ينطلق من ظاهر النص إلى الخفايا التي ينطوي عليها بسبب نظامه الخاص وتوتر لغته وإيجازها وتكثيفها»¹⁷⁷. أما عمل المؤول تجاه هذه الفرضيات فينحصر في كونه يعمد إلى إعدادهما ويصوب عليها جهده «غير ما يقره النص، أو يحفيه مع قرينة من النص كمل عليه»¹⁷⁸.

إن القول بالفرضية في القراءة التأويلية مهم جداً. فلا إدراك جمالي للنص الشعري مثلاً دون هذا الفهم المسبق الذي يمد من أول شروط الوعي الهيرمينوطيقي¹⁷⁹. وتأويل النص

في مفهوم القراءة والتأويل

الشعري، يفترض معرفة أولية بخصوصيات الشعر الجمالية، من لغة وإيقاع وصور ولونظير للرموز والأساطير... ومن دون هذه المعرفة القبلية، يبقى تأويل النص الشعري قراءة فقدت البوصلة التي توجهها التوجه الصحيحة... وتأويل النص الشعري كما يقول باوس «يفترض مسبقاً إدراكه الجمالي بوصفه فهماً مسبقاً». وهذا التأويل يمكن - فقط - من تحقيق الدلالات التي ظهرت أو المحتتم ظهورها للقارئ باعتبارها ممكنة في أفق القراءة السابقة¹⁴. وبهذا تكون القروضية / الفروضيات هي الدخول الموصل إلى تأويل النص تأويلاً يمكن نعتة بالتأويل الذي قد وضع قطاره على سكة.

١-٢-٢-٢ - القصدية

تعمل القصدية عنصراً آخر من العناصر التي تساعد على ضبط القراءة التأويلية، وتوجيهها. وهي عنصر مكمل للعنصر السابق. فلا يمكننا «أن نتحدث عن تأويل متعدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوجه ذلك التأويل»¹⁵. وهو أمر ينبغي التوقف عنده ملياً، خاصة أنه قد ارتفعت أصوات في زماننا تجازي النقد الغربي فيما يدعيه بارت خاصة من موت المؤلف: مما يعني كل مقصدية إنسانية وضبطاً وجهاً لوجه أمام تصور عددي بامتياز. ولعله «من المستط أن نفهم التصوص كآثاراً دون مؤلفين، وما ينبغي أن يكون عليه علم التأويل إنما هو محاولة إعادة بناء القصد الأصلي للمؤلف بأي بنية تعمل في أيدينا»¹⁶. حتى يكون التأويل الذي نشده مقبولاً، يؤدي الغنى الذي قصده المؤلف إلى طوعنا. وفي هذا الصدد يشهد الدكتور عبدالمالك مرتاض على أهمية القصدية كعنصر إجرائي من عناصر القراءة التأويلية. ويشرح مقارنة بين مقصدية شعر امرئ القيس وعمران بن حطان وحسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة، حيث يظهر أن أطراح أو إبدال مقصدية أي شاعر من هؤلاء، يوقع المؤلف في شرك الأرنباك في التأويل الذي نشده. يقول مرتاض موضعاً أهمية القصدية: «هل يمكن قراءة مقالة امرئ القيس في إطار القصدية السياسية والأيدولوجية، ويقلب السؤال: هل يمكن قراءة شعر عمران بن حطان في إطار مقصدية شعر امرئ القيس، أو شعر حسان بن ثابت في إطار مقصدية عصر بن أبي ربيعة...»¹⁷. وبهذا يكون عنصر القصدية أحسن من العنصر السابق عليه. فالأول يتعلق بالتمييز بين الأجناس الأدبية من حيث معرفتنا الأولية لمصداقيتها. بينما الثاني يخلص باختيار مقصدية من بين مقصديات داخل الجنس الأدبي الواحد.

١-٢-٢-٣ - الدائرة التفسيرية

يمكن تعريف الدائرة التأويلية بأنها «أداة منهجية لتناول الكل في علاقته بأجزائه، كما لتناول الأجزاء في علاقتها بهذا الكل»¹⁸. أي أننا كمؤولين لن نتحكم من فهم الغنى الذي يقصده المؤلف إلا في إطار معرفتنا بالعمل المراد تأويله باعتباره كلاً. وهذا الكل لا يمكن فهمه إلا بعد فهم أجزائه التصرفي المكونة له. وقد واجه دناي مشكلة الدائرة التأويلية التي

بترجمتها البعض بالحلقة التأويلية وهي الانتقال من التخطيط عند المعنى «الكلي» للعمل إلى تحليل أجزائه عبر علاقاتها بالكل. ويعتبر ذلك العودة إلى تعديل فهم العمل «ككله». وتجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدهما على الآخر. وأنها يرتبطان بعلاقة عضوية ضرورية¹³³. ويبقى السؤال يراوح حيلة ودهانياً بين الكل والأجزاء المكونة له إلى أن يحصل له الفهم.

3-2-2- الفهم

للسياق أهمية قصوى في القراءة التأويلية. فإني نرى يواجهه القارئ - لا يواجهه معزولاً عن سياقه، أو معزولاً عن سواء من الموضوع. ودعنا نلحظ في الملاحظة الهيرومينوطيقية للنص الشعري المعاصر الكثيف عن صغره وإحاطته إلى سياقات أكثر الصاعقة¹³⁴. وقد ميز أحد الباحثين¹³⁵ بين ثلاثة أنواع من السياق. هي: السياق الثقافي. ومثل له بأسباب التزول فيما يخص تأويل القرآن الكريم. والسياق النصي. وعنه يقول: يرى اللسانيون أن المعنى في النص خاضع لعملية التركيب سواء على مستوى الجملة أو مستوى الخطاب. ويعتبر هذا يكون فهم التلاحق مستنداً إلى فهم السابق¹³⁶. وقد تحدث الدكتور عادل جوده نضر عن السياق النصي وأهميته في قراءة النافذين إحصان عباس وإلهيا الحارثي لتصيد أنشودة الطير للسياق فقال: إن القراءة المعاصرة لهذا النص أفضت إلى تفسير رموز ومعانيه في سياق قصائد السياج الأخرى. هذا ما اتجه إليه الجاه الحارثي في الإشارات إلى أن تجوية الطير تشيع في ضمير قصائد السياج. كأنها الحياة المرجوة عبر عظم الظلم والظلمة واختفاء الحرية والكرامة. وإلى هذه القاعدة التفسيرية دلتها اتجه إحصان عباس في الموازنة بين هذه القصيدة وقصيدة «غريب على الخليج». فهما تمثلان وجهين لقطعة عملة واحدة¹³⁷.

أما الضروب الثالث من الضروب السياقات فهو السياق الثقافي. ومفاد هذا الاصطلاح أن تأويل الموضوع لا يتم إلا بجعلها تتسق مع سياق ثقافي محدد¹³⁸. فتأويل نص عربي من قبل أي مؤول عليه أن يراعي الخصوصية الثقافية للنص وصاحبه. وعلاصات إنتاجه. حتى لا تعمل على إسقاط واقع ثقافي غريب على الواقع. وهو أمر يستدعي حذراً كبيراً. خاصة أن مفاهيم النقد الغربي بأخذها البعض على أساس أنها مسلمة وأنها تكون نتائج أعمالهم سراباً بحسب الطمان ماذا

3-2-3- تأويل النص في استعماله

يعد الكثير من المشتغلين بالتأويل إلى ما يسميه إيكو «استعمال النص». بينما هم يزعمون أنهم يقومون بتأويله. وهذه ظاهرة قديمة عرفت في الشرق الكلامية في حضارتنا الإسلامية. تلك الفرق التي كانت تعد إلى تأويل القرآن انطلاقاً من وجهة نظر التزول. الذي لا يكون وكده الوصول إلى المعنى الذي يعتمله النص بقدر ما يكون هدفه تأييد المذهب الذي ينتسب إليه.

وقد عد المؤلف هذا التأويل فاسداً، وقد عانت الحضارة المسيحية هي الأخرى من استعمال النصوص، حتى شعور الثاني من هذا وقال: «ينبغي أن نفهم النصوص انطلاقاً من النصوص نفسها وليس اعتباراً من المذهب الذي نلزمي إليه»¹³⁴.

لقد ميز إيكو في كتابه «حدود التأويل بين استعمال النص وتأويله»، وهو يشرح هي النص الثاني مقصوده فيقول: «أصورت في هذا الاتجاه - أي في كتاب القارئ هي العكس - على ضرورة التمييز بين تأويل نص ما واستعماله، وقلت إن دريدا يؤول بينما ماري يوتابارت تستخدم النص من أجل أن تستخرج منه استدلالات على الحياة الخاصة لـ يو (الشاعر إدجار آلان يو)، وتدخل في الخطاب أدلة مستخرجة من معلومات من السيرة الذاتية لـ يو الخارج نصية، إن ماري يوتابارت لا تقوم إلا باستعمال النص وليس تأويله»¹³⁵.

هذه هي ضوابط القراءة التأويلية، وهي عناصر تساهم في إيجاد قراءة بعيدة كل البعد عن الاجترارية والذوقية والذاتية، ولهم بوعي في إنتاج مقروءات وإضفاء النص الإبداعي.

لقد تحدث بعض الباحثين عن بعض هذه الضوابط بمسميات مختلفة، لا تكفي جدة إلا في العناوين، وبعض الكلمات المتصلة عند هذا البعض مثل الاستراتيجية¹³⁶. فالدكتور محمد مفتاح يتحدث في كتابه «المناهج مثالية»¹³⁷ عن الاستراتيجيات اللام القاعها من أجل تأويل النص. وهكذا فإن حديثه عن الاستراتيجية النصية والاجترارية التنازلية ما هو إلا وصف لما تكون عليه الدائرة التأويلية التي يجب الحديث عنها. يقول الدكتور محمد مفتاح: «و أولى هذه الاستراتيجيات هي النصاعدية التي تعني الانتقال من الخاص إلى العام بتتبع متاليات النص من الحرف إلى الكلمة ومن الكلمة إلى الجملة، ومن الجملة إلى التي نلتها إلى أن يمكن عقل معنى النص، والإسناد بدلائله والظفر بمفاهيمه»¹³⁸. وليست الاستراتيجية التنازلية إلا تقييد الاستراتيجية الأولى، وفيها يبدأ القارئ «من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الجزئي، ومما هو مذكور لاستنباط غير المذكور»¹³⁹.

إن حديث الدكتور مفتاح عن الباترة التأويلية بهذه الطريقة هو محاولة تبسيط لأحد عناصر القراءة التأويلية، أما حديثه عن الاستراتيجية الثالثة، أي الاستكشافية، فلم يأت على هذا الوجه، ذلك أن قوله عنها أن القارئ يعتمد فيها على مؤشرات لبناء قراءة معينة بعد التجريبية والخطأ إلى أن يظفر بمفهوم، فإذا ظفر به تنتهي عملياته، وإذا لم يحصل بعيد الكرة إلى أن يصل إلى المعنى أو ما يعتقد أنه المعنى¹⁴⁰، إن قوله هذا، لم يعمل إلا على تعقيد الكلام عن المنصر الأول الذي ذكره كثير من التأويليين، أي مبدأ الفرضية التي يشترط فيها أن تكون مقبولة.

لقد سلف الحديث عن أن القارئ لا يواجه نصاً ما من فراغ، فمن أول شروط التأويل هذا الإدراك الجمالي في حالة النص الإبداعي، يقول الدكتور مفتاح السابق: «إذاً ظفر به لتنتهي

عملياته. وإذا لم يحصل بعيد التكررة ما هو إلا من باب فحص درجة المعقولية في الفرضيات التي يواجه بها المؤول النص. وهو ما عبر عنه عالم الصنكر في قوله السابق الذي يؤكد فيه ضرورة فحص معقولية الفرضيات إن التأويل ليس رجباً بالغيب أو تأويلات اعتباطية للتصوف على وفق هوى المؤول^{١٣٨}. أما حديث الدكتور مفتاح عن استراتيجيات الاستقياص - وهي الاستراتيجية الرابعة عنده - فهو الآخر حديث عن التأويل كما عرفه الفنيون. أي الانطلاق من ظاهر النص إلى ما خفي منه. والتأويل نقل الكلام عن موضعه إلى ما يحتاج في إثباته إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ^{١٣٩}. يقول الدكتور مفتاح عن الاستراتيجية الرابعة من استراتيجياته الست: دوراتها هي الاستقياص ونعني به ما عناء القياسيون فيها والداعون إلى القاطعة حديثاً. هكذا يمكن أن يفهم المؤول ما لم يعلم تأويله على ما علمه مما يساعده على حل مشكلة التأويل بالتمسك بمجهود^{١٤٠}. وهذا هو التأويل من فهم مساحيق ولا أدوات تجميل. وليست الاستراتيجية الخامسة والسادسة^{١٤١} أي الاستدوائية والاستطارية. إلا تنوعاً على كلامه السابق الخاص بالاستراتيجيات الأربع.

يتبين من خلال ما تقدم أن النقد الممارس قد أضاف الثماني عن كثير من الفاعليات التي احترمت مذهب الفراءة والتأويل. وإن صرحاً مفهوماً شامخاً قد نأسر لهذين المصطلحين: فبينما توحي النظرة المعنوية أنهما يوشكان على التماهي. حيث إن أحدهما يمكن أن يقوم مقام الآخر. تجزم النظرة المتحسنة أن في اشتراط والتأويل جولة فروع جوهرية. وهذا ما سعت هذه الدراسة إلى إثارة.

هوامش البحث

- 1 أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وإسفلح عبدالرحمن عوي، دار الثقافة بيروت - لبنان، ط ٤، 1997، ص 13.
- 2 حسين الواد، (د) مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط ٤، 1988، ص 79.
- 3 حاتم المسكار (د) توطئة النص، دراسة للتعليل النصي في اللغة المعاصرة، (إجراءات - منهجيات الهيأة المصرية العامة للكتاب (فصل من مكان الطبع ورقم الصفحة)، 1998، ص 87.
- 4 فاضل كمر، من سلطة النص إلى سلطة القراء، (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد 19/18، 1988، ص 98.
- 5 نفسه، ص 90.
- 6 نفسه، ص 98.
- 7 رشيد بختو (د) قراء في القراء، (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 19/18، 1988، ص 18.
- 8 وليد بوليك وأوسمان وزين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبيحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (من دون رقم الصفحة)، 1987، برنامج الفصل السابع الأدب والتجربة ص 77 إلى 82.
- 9 الفكر العربي المعاصر عدد 19/18، (مقال) فصل كمر الفكر (د) ص 18، ص 90.
- 10 نفسه، ص 90.
- 11 نفسه، ص 90.
- 12 فاضل كمر، اللغة القليلة، طرق الاتصال العربي، بيروت، الفكر الجديد، ط ١، 1998، ص 77.
- 13 فاضل كمر، الفكر ج-م (مراجع سابق)، ص 10.
- 14 رشيد بختو (د) قراء في القراء، الفكر العربي المعاصر (مراجع سابق)، عدد 19/18، 1988، ص 22.
- 15 خوسيه ماريو بوتيلو إيمانوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة الدكتور محمد أبو العصب، مكتبة هزيمه الصحافة (دون رقم الصفحة، ولا تاريخ)، مطبعة الدراسات الأدبية، ص 77.
- 16 فاضل كمر، الفكر ج-م (مراجع سابق)، ص 98.
- 17 لا بد من الإشارة إلى الوصول للأدب لطرقية الشعرية العربية إلى اليقظة العربية، بحيث تكون قد قطعت برزخها في موطئها الأصلي، وترجمة كتاب نظرية النص، لوليس خير مكان على هذا.
- 18 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنت في الأصول والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط ٤، 1991، ص 78 و 79.
- 19 رمان سنان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم حابر منصور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط ٤، 1996، ص 182.
- 20 نفسه، ص 188.
- 21 ميشال لوزن، سيديولوجية القراءات، ترجمة عبد الرحمن بوعلي علامات في اللغة، (مجلة) التحليل الساندي، الجزء 31، 1996، ص 30.
- 22 الترجيح والمنفعة نفسها.
- 23 حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 70 وأشير بخصوص التصنيفات للبحوث المنطوقات من 79-74.
- 24 حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، ص 79.
- 25 نبيلة إبراهيم (د) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، (مقال) فصل، د ٤، ع ٩، 1988، ص 10.

- ١٥ نظرية اللغة الأدبية (مراجع سابق) ص ١٢٨.
- ١٦ رشيد بختيوار (إد) قراءة في التراث (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ١٩/١٨٠ د. ١٩٨٤، ص ٢٣.
- ١٧ رشيد بختيوار (إد) قراءة في التراث (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ١٩/١٨٠ د. ١٩٨٤، ص ١٤.
- ١٨ وانظر: حاتم المنكر - ترويض النفس، دراسة التحليل النفسي في التراث المعاصر - إيمانيات ومنهجيات الهوية المصرية العنيفة للكتاب (عن دور مكافئ ولا رقم الطبعة) ١٩٩٨، ص ٤٩.
- ١٩ ترويض النفس، ص ٥٩.
- ٢٠ عبد العزيز حمودة (إد) القراءات الجديدة - من البيروية إلى التتاركية مطابع الرسالة الكويت سلسلة عالم المعرفة (دور رقم الطبعة) ١٩٩٩، ص ٢٤٤.
- ٢١ زكريا سدرن - النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٥٩.
- ٢٢ قراءة في التراث (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ١٩/١٨٠ د. ١٩٨٤، ص ١٨.
- ٢٣ طوسية مازيا مولويو إيمانكوس - نظرية اللغة الأدبية (مراجع سابق) ص ١٢١.
- ٢٤ قاسم الموحدي، نفس التراث (مقال) علامات في النقد (مجلة) ج ٢٠٠٢، ص ٢٧.
- ٢٥ فواز جادج إيز، عمل التراث إشكالية النصوص في الأدب، ترجمة الدكتور حميد الحميداني والدكتور الصلحي الكبيسي، منشورات مكتبة المائل (من دور رقم الطبعة ولا للترجمة) ص ٢٠.
- ٢٦ نفسه، ص ٤٦.
- ٢٧ فاضل زكريا، من منطقة النص إلى منطقة التراث (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ١٩/١٨٠ د. ١٩٨٤، ص ٩٥.
- ٢٨ نفسه، ص ٩٦.
- ٢٩ فواز جادج إيز، عمل التراث، دراسة توطع المصطفى لشيم، دار جامعة أحمد الديني، مجلة اطلاع (الطبعة) ج ١، ١٩٨٢، ص ٦٨.
- ٣٠ رشيد بختيوار، قراءة في التراث (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ١٩/١٨٠ د. ١٩٨٤، ص ١٩.
- ٣١ مناهج الدراسات الأدبية، ص ٢٩.
- ٣٢ ترويض النفس، ص ٥٩.
- ٣٣ مجلة إبراهيم، الفائق في نفس - نظرية التأثير والاختلال (مقال) فصول (مجلة) المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٨، ص ١٠٩.
- ٣٤ المراجع والمقدمة أنفسهم.
- ٣٥ نظرية اللغة الأدبية، ص ١٢٩.
- ٣٦ ميشال إيزن - سيولوجية التراث، ترجمة عبد الرحمن بوطي، علامات في النقد (مجلة) العدد السادس، الجزء ٢١، ١٩٩٦، ص ٢٤٣.
- ٣٧ قراءة في التراث (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ١٩/١٨٠ د. ١٩٨٤، ص ٢١.
- ٣٨ مناهج الدراسات الأدبية، ص ٣٢.
- ٣٩ المراجع والمقدمة أنفسهم.
- ٤٠ ترويض النفس، ص ٥٩.
- ٤١ أحمد بوحسن (إد) نظرية ثقافي والتمسك الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب - نظرية التلقي إشكالات ومنهجيات، سلسلة دراسات ومناقشات رقم ٢١، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة النواج الجديدة - الدار البيضاء، ص ٢٩.

- 20 من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد 19/10، 1998، ص 94.
- 21 من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد 19/10، 1998، ص 97.
- 22 التراجع والصفحة التسهوا.
- 23 تيسد، ص 97.
- 24 تيسد، ص 97. انظر كذلك الرئيس النص، ص 97 وما بعدها.
- 25 عاطف عودة ناصر (د) النص الشعري ومشكلات التفسير، دار نوار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1991، ص 149.
- 26 الرئيس النص، ص 94.
- 27 تعدد عند خاتم الفكر مصطلحا قريبا من هذا هو مصطلح الشعرية. وقد أورد حسن ناظم المصطلحين معا ضمن مجموعة كبيرة من المصطلحات الشبيهة، في جملة ترجمة مصطلح Rorty. كما أورد عند الرضا. انظر الفصل الأول من كتابه مفاهيم الشعرية خاصة المصطلحات من 19 إلى 94.
- 28 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 149.
- 29 شرويش النص، ص 94.
- 30 فاضل ناصر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد 19/10، 1998، ص 94.
- 31 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأسس والنهج والمصاحف، المركز الثقافي العربي، بيروت/دار البيضاء، ط 1، 1991، ص 13. وانظر كذلك الرئيس النص، ص 94 وما بعدها.
- 32 فاضل ناصر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد 19/10، 1998، ص 94.
- 33 القراءة المتعدية (مراجع سابق) ص 9-7.
- 34 مقال فاضل ناصر (الناظر) الفكر العربي المعاصر، ص 94.
- 35 تيسد، ص 97.
- 36 فاضل ناصر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد 19/10، 1998، ص 94.
- 37 التراجع والصفحة التسهوا.
- 38 قراءة في القراءة (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد 19/10، 1998، ص 94.
- 39 مقال فاضل ناصر (الناظر) الفكر العربي المعاصر، ص 94.
- 40 في الأصل، وردت كلمة متشعبة وهو خطأ مطبعي واضح.
- 41 سعيد علوي (د) مجموع المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت / سوشيهوس دار البيضاء، ط 1، 1980/1988، ص 179.
- 42 محمد عبدالمطلب (د) قراءات استيعابية في الشعر الحديث (عمل من مقال المطبع ورثم الطبعة)، 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب. انظر الصفحات 19، 18، 17، 22، 23، 24.
- 43 محمد مشتاق (د) المفاهيم معالج، نحو تؤول وفي المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط 1، 1999، ص 194.
- 44 فريدناخ إيرل، فعل القراءة (نظرية جمالية التحولات في الأدب) ترجمة الدكتور محمد تيمماني والمكتبة الحيلاني الكنية، مطبوعات مكتبة الماهل (دون رقم طبعة ولا تاريخ)، ص 31.

- ١٥١ هوبز، روبرت، نظرية الظلي (مقدمة نقدية) لترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٤، ص ١٢٢.
- ١٥٢ هوبز، ص. روبرت، نظرية الظلي (مقدمة نقدية) مطبعة النادي بريتو المحمدية، ط١، ١٩٩٩، منشورات علاقات، ص ٢٢.
- ١٥٣ بيوتش آدم، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة الدكتور هبسي علي التايوب، عرب للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جمهورية مصر العربية، ط١، ١٩٩٩، ص ١٠٩.
- ١٥٤ أشهر في هذا الصدد إلى مجموعة من الدراسات مثل دراسة محمد بن عباد القصوة بالظلي والتأويل (ملاحظات المعربية، ج ١٠، ١٩٩٩)، ودراسة عبدالسلام طيمر حول مفهوم التأويل (مجلة الثقافي، ١/٢٩، السنة الثالثة ٢٠٠٠) ودراسة هيد الوهاب ليز، التفسير والتأويل، مفهوم التأويل (مجلة الفكر العربي، العدد ١٠٩/١١، ١٩٩٩).
- ١٥٥ فكر وفن، (مجلة)، ج٢، أبريل ٢٠٠٠، السنة الثالثة، ص ١٩.
- ١٥٦ بحمد، أحمد، ١٦، السنة الثانية، ١٩٩٩، حيث يقول روكو: «صوف اشتق من التصريف الذي يستعمل الهيرميوطيقا في التأويل التفسيري»، ص ١٢٢.
- ١٥٧ الهيرميوطيقا ومفصلة تفسير النص، (مقال)، فصول (مجلد ٢)، ١٩٩١، ص ١١١.
- ١٥٨ ديان روكو، البلاغة والشعرية والهيرميوطيقا، ترجمة مصطفى الحبال، فكر وفن، ص ٨٩.
- ١٥٩ نفس، ص ١٢٢، ونظر التوسعة التثاقفية، ص ٢٢٥.
- ١٦٠ البلاغة والشعرية والهيرميوطيقا، فكر وفن، ص ٢٠.
- ١٦١ محمد بن عباد، الظلي والتأويل (مجلد ١، الفكر)، (مقال)، علاقات (مجلة)، عدد ١٠، ١٩٩٩، ص ٨.
- ١٦٢ نفس، ص ٩.
- ١٦٣ The Universal، وانظر هرمبولت المار آدمي لسعيد طوفان (مجلد ١)، ١٩٩٩، دار الكتاب العربي، بيروت - سوريا، الدار البيضاء، حيث يورد الكاتب نصاً قريباً من النص الذي نستخدمه به بين أعمى إشارة إلى المصدر. ومع هذا، فلا توجد هرمبولت، عامة أو خاصة، ذاتي، التفسير التثري، بل توجد نظريات مختلفة ومتعارضة في تعددها القواعد التأويل.
- ١٦٤ الهيرميوطيقا ومفصلة تفسير النص، (مقال)، فصول (مجلد ١)، ص ١٢١.
- ١٦٥ التآويل والنص، (من الديميوطيقا إلى الهيرميوطيقا)، (مقال)، عالم الفكر (مجلة)، ج ٢٢، ص ٢٠، وأ. بغير - يونيو ٩٥، ص ٢٥١.
- ١٦٦ فكر وفن، ج ١٢، ١٩٩٩.
- ١٦٧ نظرية التأويل - النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٤٢٠ - ٢٠٠٠، ص ٢٤.
- ١٦٨ فكر وفن، ج ١٢، ١٩٩٩، ص ٢٩.
- ١٦٩ مرتضى عبد الله، التأويلية بين المقدس والدنس، (مقال)، عالم الفكر، ج ٢٩، ص ١، ديسمبر ٢٠٠٠، ص ٢٧٢.
- ١٧٠ لسان العرب، دار إحياء التراث العربي - مؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٢٩ هـ - ١٩٩٩، ج ١، ص ٢٦١/٢٦٢، مادة أول.
- ١٧١ الزبيدي، (السيد محمد عرفة)، تاج العروس، ج ٢، فصل الهجرة من باب اللام، مادة أول، ط١، المطبعة الخيرية، مصر، ١٢٠٦ هـ.
- ١٧٢ نفس.

- 181 الشهابي، محمد علي (العلامة)، موسوعة الشهاب، اصطلاحات الفنون، والمصطلح، لتقديم وإشراف وإمراجعة الدكتور دؤوب القصب، تحقيق الدكتور علي بصيرج، نشر النص إلى العربية الدكتور عبد الله الشهابي، الترجمة الأجنبية: الدكتور جورج بوللي، مكتبة لبنان ناشرون- لبنان، ط 1، 1996، ج 1، ص 296 و 297.
- 182 القزاق (أو أفري يحيى بن زباد)، معاني القرآن، عالم الكتب بيروت، ط 1، 1980، ج 1، ص 99.
- 183 محمد بن حمير (أو جعفر)، جامع البيان من تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت (مؤين رقم طبعه) 1984-1985، وأما معني التأويل في كلام العرب، فإنه التفسير والرجوع والتفسير، ج 2، ص 161 وهو يؤيد في مواضيع كثيرة من التفسير، كلمة تأويل التي لا تعني معه إلا ما تعني كلمة تفسير في مثل: «تأويل في أوجهه التي من قبلها يوصل إلى معرفة تأويل القرآن» (ج 1، ص 37)، وفي مكان آخر من خطبة الكتاب يؤيد المعني تأويل والتفسير، (ج 1، ص 14)، وعند ترجمته لكلمة 33 التفسير يؤيد فيها كلمة التفسير من سورة المائدة: «ولا تأويل لكلماته» (ج 1، ص 14)، يقول الطبري قوله (وأحسن تفسيراً)، وأحسن معاً «أولاً» به من التل بيانه وتفسيره، ويذكر الذي قلنا في تأويله، قال أهل التأويل (ج 1، ص 1)، «الطاهر من كلامه أنه يفسر التفسير بالقرآن، والتفسير من جهة أخرى لا يلزم أي حدود خاصة بين التأويل والتفسير».
- 184 أبو محمد الحسين بن مسعود الفراء البغدادي، معالم التنزيل في التفسير، دار الفكر، بيروت (من مؤين رقم طبعه) 1988، ط 1، ص 179.
- 185 علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم البغدادي، تفسير القرآن المفسر، دار الفنون في معاني التنزيل، شركة مكتبة وحفظة الدين الحلبي، دار الفنون، مصر ط 1، 1988، ج 1، ص 221.
- 186 محمد البرازي، عصر القرآن في المأثرة الإسلامية، القرن الثاني للإسلام بغداد، العراق، تفسير المعبر البرازي (التفسير والتفسير الكبير، ومناهج التفسير)، دار الفكر (مؤين رقم طبعه) 1989، ج 1، ص 189 و 190.
- 187 أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري، المعاني لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، (أولاً رقم طبع، ولا تاريخ)، ج 1، ص 16 و 17.
- 188 حمود البيان، معاني القرآن، الإعراف العربية المتحدة (أولاً رقم طبع، ولا تاريخ)، ص 22 و 23.
- 189 إسماعيل بن الخطيب (أو حمص، حمص)، عماد الدين أبو العلاء، تفسير القرآن العظيم، مكتبة التنوير العلمية، بيروت (أولاً رقم طبع، ولا تاريخ)، ج 1، ص 37 و 38.
- 190 مدر الدين محمد بن عبد الله البهوتي، في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر (مؤين رقم طبعه) ط 1، 1980، ج 1، الصفحات من 117-125.
- 191 حمص، ص 18.
- 192 تفسير التحرير والتحرير، دار التوسعية للتفسير، والدار الجامعية مؤسسة النشر والنور، ص 1 و 2، (مؤين رقم طبعه ولا تاريخها، ولا مكان الطبع).
- 193 تفسير التحرير والتحرير، الجزء الأول ص 1 و 2، والجزء الثالث ص 177، والجزء الثاني ص 27.
- 194 تفسير من وهي القرآن، دار الفنون، بيروت ط 1، 1998.
- 195 محمد حسين فضل الله، من وهي القرآن، ج 1، ص 33.
- 196 بقية، ج 1، ص 33.
- 197 ذكر محمد التمهيلي، علوم في كلمة للتصريح الصوفي بين التجوية والتأويل، تعريب القدير من فريق الإسلامية لتأويل، وهي تلك تكون مطابقة نظر الصفحات من 50 إلى 74، مطبعة قديم، دار الفنون، ط 1، 1990.

- 140 مجموعة التأويل - دار الفقه، الطباعة والنشر والتوزيع، ج.م.ع، ط 1، 1419/1420 هـ، ج 3، المجلد 2، ص 181.
- 141 المصطلح الصوفي، ص 21.
- 142 الهادي الحنكلاوي (د)، فتاوى الفقه في كتب التفسير الفروع - التأويل - الإيضاح، دار محمد علي الحلبي للنشر والتوزيع، مطابع تونس، ط 1، 1424 هـ، ص 222.
- 143 مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1420 هـ، ص 222.
- 144 نفسه، ص 222 و 223.
- 145 التأويل الصوري في القرآن الكريم، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط 1، 1424 هـ، ص 22.
- 146 ظاهرة التأويل، وصلتها بالفتا، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (بلا ولم ط 1 ولا تاريخ)، ص 62.
- 147 المربع والمحمدة المصممة.
- 148 المصطلح الصوفي، ص 21.
- 149 سلطة النص، قراءة في توظيف النص القرآني، مؤسسة الأبحاث العربي، لندن، بيروت، القاهرة، ط 1، 1424 هـ.
- 150 نفسه، ص 212.
- 151 توظيف النص، ص 21.
- 152 فتاوى الفقه في كتب التفسير، ص 222.
- 153 Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, traduit de l'Italien par Myriam Bouazzen, Bernard Grasset, Paris, 1992, p.39.
- 154 مادة أول، المعجم السابق.
- 155 محمد هادي الجابري (د)، المصطلح القرآني التفسيري، دار الفقه للنشر، الدار البيضاء المغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1422 هـ، ص 1.
- 156 الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مثال)، فصول (مربع سابق)، ص 224.
- 157 النص الشعري، ومشكلات التفسير، ص 181.
- 158 قراءات أسطورية في الشعر الحديث، ص 21.
- 159 النص الشعري، ومشكلات التفسير، ص 181 و 182.
- 160 نفسه، ص 22.
- 161 قصيدة سام Spleen.
- 162 Hans Robert Jauss, Pour une Herméneutique littéraire, traduit de l'Allemand par Maurice Jacob, NRP, Éditions Gallimard, p.360.
- 163 Pour une Herméneutique littéraire, p.363.
- 164 Idem, p.361.
- 165 Paul Ricoeur, L'herméneutique à l'école de la philométrie, Éditions Beauchesne, 1995, p.186.
- 166 الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مثال)، فصول (مربع سابق)، ص 181.
- 167 توظيف النص، ص 21.
- 168 نفسه، ص 22.
- 169 هرمينوطيك النشر الأدبي (مربع سابق)، ص 22.

- 170 Pour une herméneutique islamique, p. 360-361.
- 171 روبرت شويز - السيمياء والتأويل (ترجمة محمد العاصمي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1، 1992، ص 20.
- 172 نظرية الألب في القرن العشرين، ص 104.
- 173 التأويلية بين المقدس والقصص - عالم الفكر (موقع سابق) ص 38.
- 174 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 8.
- 175 إيمان مكاوي، التأويل والفراغ (مقال) ترجمة خالدة حنا، القدس (مجلة) 1/1، ص 78، وانظر نظرية الألب في القرن العشرين، ص 104. وهرشوفيتش نشر الألب ص 34.
- 176 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 107.
- 177 مصطفى حاج الدين، النص القرآني ومشاكل التأويل (مقال) مجلة إسلامية الصوفية 156، 1419 هـ/ 1998 م، ماليزيا، ص 28.
- 178 نفسه، ص 39.
- 179 النص الشعري ومشكلات ص 109.
- 180 النص القرآني ومشاكل التأويل، مجلة إسلامية الصوفية، ص 12.
- 181 محمد شوخي الزوي، مداح التأويل في قراءة التراث الإسلامي (مقال) فكر وشدة (مجلة) 24، ص 2.
- 182 Les bases de l'interprétation, p. 99.
- 183 أحمد ما محمد عبد الرحمن محمد، مداح في التفسيرية القرآنية والعلوم معاني.
- 184 المعاني معاني، نحو تأويل وألمح المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت، ط 1، 1999.
- 185 نفسه، ص 33.
- 186 الترجيح والمصلحة المتوسطة.
- 187 نفسه، ص 33 و 34.
- 188 انظر الإحالة رقم 177 في هذه الدراسة.
- 189 تاج العروس، مادة أول.
- 190 المعاني معاني، ص 33.
- 191 الترجيح والمصلحة المتوسطة.

فراة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكير

د. عزيز عثمان (*)

مقدمة

لا يستطيع نالده مستعروس أن يتجامل الاستقصاءات النقدية الجليلية التي اعتنت إليها بعض المنهجيات النقدية المعاصرة في وضع اليات صرامة لدراسة النص الأدبي، ولوظائف مكانيات التحولات المعنوية في مجال العلوم الإنسانية، ومع ظهور هذا التوكيد الهائل من المقاربات النقدية تجاوزت بعض هذه المقاربات التأويلية أقل النص الأدبي إلى اطلاق ضرورة عن القسم الفنية والجمالية، حيث انضج النص بلا خصائص جوهرية ولا انتماء.

ولعل من أوضح العلامات، وأظهرها في التعبير عن فوضى النقد المعاصر ما نجده في فلسفة التفكير، التي تعد قوام هذه المعيشة وملاكمها، من انتهاك لبنية النص التركيبية والدالية، وإفراغها من كل مضمون، وإشاعة الفلك والاستنزاف أثناء القراءة النقدية، نتيجة تدخل الانتماءات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في توجيه مسار القراءة النقدية.

إن وحيد الفكر السيطر والمحرك لفلسفة التفكير يبين بجلاء أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، وهو مصطلك نقدي يضرب للممارسة النقدية من محتوياتها، ويخصي إلى سيطرة القراءة الذهنية على القراءة النقدية، ومع التمليم باحتياج هذه المعضلة إلى عمق تأمل ولطف نظر. تأتي هذه الدراسة الحالية لتشير جملة من التساؤلات الجوهرية التي لا نستطيع خطبها، ولعل أبرزها: ما مصالو العلف الذي يعارس على الخطاب الأدبي في

قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك

د. عزيز عدلمان (*)

ملخص

لا يستطيع ناقد متمرس أن يتجاهل الاستبصارات النقدية الجليظة التي اهتكت إليها بعض المنهجيات النقدية المعاصرة في وضع آليات صياغة لقراءة النص الأدبي، ولوظيفة مكشفتة، التحققات العلمية في مجال العلوم الإنسانية، ومع ظهور هذه التوكيدات المهيمنة من المنهجيات النقدية تجاوزت بعض هذه المدارس التأويلية لخلق النص الأدبي إلى الحقل شريطة من القسم الفنية والجمالية، حيث الضحى النص بلا خصائص جوهرية ولا اعتماد.

والعل من أوسع المعلومات، وأبغها في التعبير عن طوقى النقد المعاصر ما نجده في فلسفة التفكيك التي تعد قوام هذه العملية وملاكها، من انتهاك البنية النص التركيبية والدلالية، وإفراغها من كل مضمون، وإشاعة الشك والاستفزاز أثناء القراءة النقدية، نتيجة تدخل الانتماءات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في توجيه مسار القراءة النقدية.

إن رصد الفكر المسيطر والمحرك لفلسفة التفكيك يبين بوضوح، أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، وهو ممتلك نقدي يسرع للممارسة النقدية من محتوياتها، ويغني عن سيطرة القراءة البغية على القراءة النقدية، ومع التعليم باحتياج هذه العملية إلى عامل تأمل ولطف نظر، تأتي هذه الدراسة الحالية لتثير جملة من التساؤلات الجوهرية التي لا نستطيع تجاهها، والعل أبرزها: ما مصادر العنف الذي يمارس على الخطاب الأدبي في

فلسفة التفكير لا يمكن أن تُرد النص للتعلق بلطف التأويل؟ هل يمكن أن تتأمل النص تأملاً عميقاً يمتد عن التوجه الفكري؟ هل التولع بالأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي يمد طروجا أو انحرافاً عن مسار القراءة المستقيم، وعجزاً عن مواجهة النص في حركيته المتجددة؟ هل هناك رؤية نقدية، أو فهم بكر من دون الاستعانة بمراجعيات والنظرة الثقافية سابقة؟ وهل القراءة النقدية ممارسة فكرية حسنة؟

إن لهذه التساؤلات وجعلها المشروعة، ذلك أن موضوع إخطاع القوميات القلبية للأغراض الأيديولوجية والفلسفية استغل استغلالاً كبيراً في إنجاز قراءات مغرضة للصوص الأدبية، وقد أدى هذا المسلك إلى تقويض السمات الجمالية، والقلبية التي تحكم التعميم الأدبية، وهيمنة الإسقاطات الطائفية، والذهنية على القراءة التأويلية، ليصبح النص نهياً لكل النزوات والريجات والنزعات.

ولإبواز حقيقة الجدل الذي دار في الأوساط النقدية في مسألة أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، يتطلب منا ذلك - منهجياً - وقفه قصيرة نحدد فيها تحديد اصطلاحياً المفهوم الفكري لكلمة «أيديولوجيا» نظراً لما شاب هذا المصطلح من تفلتات دلالية وفكرية متضاربة.

أولاً: إشكالية مصطلح «أيديولوجيا»

إن المصطلح الواعي للمعاصرين المختلفة لكلمة «أيديولوجيا» في النضال الثوري الذي يهدف إلى تغيير الواقع، وإعادة تشكيله، وقد حدد المصطلح، لكثرة شيوعه في مجال الممارسات الأدبية، وخارج نطاقها.

ونستطيع في هذا السياق أن نراجع الاستعمالات الخاصة بالمصطلح التي تبين تدخل الفكر السياسي والاجتماعي في ميدان الدراسة الأدبية في كثير من الأحيان، مما أشاع نوعاً من عدم الثبات في الجهاز المفهومي الذي يحكم المصطلح، فبخلاف من التطور الدلالي الذي صاحب الكلمة، وما دخل عليه من توظيف خارج حدود تداوله الاصطلاحي.

ولمّا لهذا الاضطراب الاصطلاحي، نستطيع أن نقول: إن الأيديولوجيا بوصفها نظاماً، أو نمطاً من المفاهيم والتصورات الاجتماعية تسعى إلى تغيير الواقع، وإعادة تشكيله، وقد حدد محمد عتاني مفهوم الأيديولوجيا تحديداً اصطلاحياً اقرب إلى روح التحديد المنهجي الرشيد بقوله: «هو نظام فكري، أو نسق من الأفكار التي تعتقدها مجموعة من البشر، ولتعد رؤية العالم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحيات وقد يتضمن النسق بعض التناقضات، ولكنها تستخدم بطريقة تخفي تناقضها عن بحثونها»¹.

وهي ضوء التحديد السابق يحتاج الموقف إلى شيء من لطف النظر، ولتقل بعبارة أكثر وضوحاً: إن التعرف الشد يد معالم الخلفية الفكرية للإنسان، والتي تتصل بقيم سياسية اجتماعية ثقافية، وهذه القيم والتصورات هي التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة

الإنسان يأخذه الإنسان، وليس بعاصف ما قد يوحي به المفهوم السابق من أثر الهم الفكري الذي يحكم البنية النعنية للإنسان. ولكن الأسئلة التي ينبغي أن نوجهها هنا هي: ما علاقة علم الأفكار والفاهيم الاجتماعية بقراءة النص الأدبي؟ وما حدود التأثير الذي تمارسه هذه التصورات الفكرية في توجيه فكر الناقد الأدبي؟ وما السبيل إلى استبعاد الهاجس الأيديولوجي الخفي الذي يوجه الممارسة النقدية؟

والواقع أنه ليس من مظاهر الممارسة النقدية ما انتهت إليه بعض الممارسات التأويلية المعاصرة من حجب حقائق النص، وتقصير الركاكة، نتيجة الاستئزاز، وقطاعة الانتهاك الذي مورس على النص، مما دفع بعض المشتغلين بالتفكير النقدي المعاصر إلى رصد معالم هذه القروض النقدية التي اكتسحت المجال النقدي.

ولقد ارتبط هذا الضرب من القراءة بمفهوم العطف في استطلاق النص الأدبي، وتحصيله ولايات متعقدة على سياق النص، بل إن عملية التعذيب التي تسلط على جسمه، وتجيده على الإفصاح بما ليس فيه هو جوهر التفكير، وعماده، ولعل من تعقيدات هذه الممارسة القاسية على النص نية الناقد المبينة للإشارة إلى النص الأدبي من خلال مساهمة نية بحركتها ميل دفين للسلط، ومن ثم تسعى القراءة المعاصرة إلى إشاعة النص بدلاً من إبطائه، والحقيقة أن الناقد الذي ينطلق من القراءة المفروضة يستند، في عملية، إلى آليات الإلقاء والإقصاء والجدل الذي لا يخلو من إسقاط، وهو سبيل للتعاطي مع النص الأدبي، وفي رحاب هذه الخصومة يعجز الناقد عن رؤية حقائق النص الحقيقية، وبالتالي ينأى عن التفكير النقدي للتمهي الرشيد.

إن الاستعراض الأعمى لأبرز النتائج التي توصلت إليها بعض المنهجيات الحديثة كالتجريبية والتفكيرية يبرز بجلاء تلك الروح المبدئية التي سيطرت على قراءة النص الأدبي، ولعل من تجليات هذا العداء النقدي ما شاع في الحقل التداولي من مصطلحات: الاستئزاز، والتشتيت، والقلب الحر بالدوال والدولالات، والاعتزاز، والاختلاف، والإرجاء... وهي مصطلحات يمكن أن نجد لها مفهوماً إجرائياً يغير عنها أصل تعبير، وهو مفهوم عملية الممارسة النقدية.

ثانياً: مفهوم القراءة المعاصرة

ليس من القراءة أن نزعج في هذا المقام أن هذا الضرب من القراءة يستند في جوهره إلى التمسك بنظم منهجية خادسة للمؤسسات، قصد تحقيق أهداف محددة من خلال توظيف النقد بوصفه سلاحاً من أجل الأيديولوجيا، وهمين بالإشارة هنا أن بعض المشتغلين بطريقة القراءة يقترحون تسمية القراءة غير البروتية، وهي من وجهة نظرهم تلك القراءة التي: «قد تستفيد من أدوات تأويلية من خارج النص، ومن خارج دائرة اللغة»¹⁷.

وظاهر من كلام الباحث الحارثي أن الاستعانة بأدوات خارجية عن النص الأدبي، هي إشغال لجلالات معرفية بعيدة النصب عن المجال النقدي، وبالتالي، فإن هذا التوسل الإجرائي قد يحجب الحقيقة الأدبية، لارتباط النص الأدبي العضوي بعالم الهوية ونفسية ومنطقية، يشكل لحيته وسدا، وكأن إدخال ما هو خارج النص على النص يعد نقضا لبراهنه وحرمة.

إن مكونات النص اللغوية هي التي تكبح حجاج الاستنتاجات الأيديولوجي، وتحد من حرية البطلان، على أن محاصرة بنية النص اللغوية لكل اعتداء أو إلهام لا يمكن أن تقوم بأنها صد من كشف المحجوب في النص من خلال القراءة الكاشفة، إذ إن النص نفسه يأبى على التأويل معارضة هذه الحرية المطلقة، ومبعت ذلك أن «نفيية» النصوص تحد من هذه الحرية، وتجعل القراءة منصبطة على إيقاع النص، تحري في حدوده، محكمة بعلامته: مما يجعلها تحد من فعل العنف الذي يمارسه التأويل على الخطاب»^(١).

وجلي من كلام ميشيل فوكو أن القراءة الكاشفة للمسكوت عنه في النص، إنما هي قراءة مضيدة بمعطيات النص ومكوناته، وكأن البنية اللغوية للنص الأدبي هي الراجح لكل انفعالات خارج حدود النظام اللغوي، ومن هنا يسيطر الانضباط النقدي على التعدد الفكري، ولا ريب في أن الطبيعة اللغوية للنص الأدبي تفرض مسار القراءة للسهم مع حدود النظام اللغوي الذي يرشد المؤول إلى ضرورة الالتزام بمعالم الحرية القاضية للتأويل.

وهي هذا السبيل، يرى أحد الباحثين أن القراءة الفرجية تبرز نظاما ليس نابعا منها، ولا كامنا فيها، بل هو سبيل ومستطع عنها، وأنه يعني بالتجريد والتموضع لمعجزه عن السيطرة على لقائه»^(٢).

والعل في وسعنا الآن أن نقول، إن تجاوز المعالجة القروية للنص وتخصيصها إلى التجريد لا يمكن أن يذهب إلا في إطار عجز الناقد عن تجسيد رؤية فنية وجمالية، وبعبارة أكثر نساءة، فإن القراءة للقروية لا تتبع من رحم النص، وإنما هي دخيلة عليه غريبة، متحمة على نظامه اللغوي، والعل من مظاهر هذه الغربة أن هذه القراءة محكمة بشواغل فكرية، وهواجس حاصلة تستند وجودها من الحقيقة العقلية التي تختلف عن الحقيقة الأدبية، ومقتضى ذلك كله أن تركيز الناقد، في القراءة القروية على الحقيقة الفكرية دون غيرها من حقائق النص ومحدداته، يحد مشروعيته من لفتاح النص على مصراعيه، وقبوله لكل القراءات، وهي حجة ظاهرة البطلان، واضحة الضماد، يبين ذلك أن الانفتاح لا يعني ولوج النص من مداخل وزوايا مختلفة ولوجا عشوائيا، وإنما تتحكم في هذا الولوج لغة النص ومنطقه الداخلي الذي لا يمكن أن يظنرق إلا بوسائل لغوية ساعية إلى كشف خصائص النص الجمالية، وقد علق أحد الدارسين على مفهوم الانفتاح تعليقا جديرا بالانقياد بقوله: «إن النص الفتوح يبقى نصا، يبعث على قراءات لا نهائية، وهذا لا يعني أنه يسمح بأي قراءة ممكنة»^(٣).

ولكن ما هو حري بالانتباه الدقيق في كلام الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو، أن الإفراز يتعدد القراءات يعني تساوي كل القراءات في القيمة مهما اختلفت، بيد أن نص الباحث ينبغي أن يدرك على وجهه الصحيح، فكل قراءة مفتوحة تعبر عن قدرة النص على استمرار الحيوية في الإفراز الدلالي من خلال نص مفتوح متحرك، نابض بالحياة، وهذا يبرز بوضوح خاصية التصوص الوفيعة الطامعة التي تكبل قراءات متعددة، ولكنها نهائية، حتى لا يمدد ضروب من القراءات هي متقبل تتنهر قراءات أخرى، ثم إن لفظ الافتتاح لا يعني بحال الانطلاقات من أسير اللغة، وعيشة القراءات وقاسمتها، ولا نهائيتها، كما هو الشأن في فلسفة التفكيك، وإنما هناك قراءات أكثر قربا من الحقيقة الأدبية، والصق بحقيقة النص وجوهه. بعضها أكثر التصاقا بالحقيقة العقلية، وفي هذا الضمير أدرك أمبرتو إيكو إدراكا عميقا إشكالية القراءات غير المعككة التي لا تستجيب للمنطق العاطفي للنص، إذ يرى أنه: «إذا لم نستطع من هذا المنظور تحديد أحسن التأويلات، فإنا نستطيع - على الأقل - تعيين التأويلات الخاطئة»^(٢١).

ولكن ما الذي يجعل الناقد يطمئن إلى بعض القراءات دون الأخرى؟
يهيئنا إيكو عن هذه التساؤل من خلال تحديد مفهوم فعل القراءة بقوله: «فعل القراءة يمكنه الانطلاق من نقطة إلى أي نقطة، ولكن السلسلة خاضعة لقواعد مترابطة أعطتها التاريخ الثقافي - بصورة معينة - الشرعية»^(٢٢).

نستنتج من كلام الناقد الإيطالي أن جدل الحركة العقلية بين جنات النص محكوم بقواعد التأويل اللغوي المضيق وفق منطق اللغة، ولعل من المفارقات الغريبة أن ما يطرحه أمبرتو إيكو من حدود تحد فعل القراءة، نجد ما يعضده في التراث العربي الإسلامي في بيئة اللغويين، حيث يمكن الإفراز بأن استقراء العقل اللغوية عند العرب هو الوجه للقراءة الصحيحة، ذلك أن صحة المعرفة اللغوية ترتبط بما تواضع عليه علماء العربية من افتراضات نحوية، وهذا ما لم يتجاهله ابن جني، والزجاجي الذي يقول: «سئل الخليل بن أحمد عن العلل التي يُعَلَّل بها في النحو، فقول له: أمن العرب أخذتها لم اخترعتها من تفلسفها فقال: إن العرب نطقت على سجيبتها وطباعها، وعرفت موافق كلامها، وفهم في عقولها علة، وإن لم يفل ذلك عنها، واعتقلت لنا بما عتدي أنه علة لما علقته منه... فإن منح الفعري علة لما علقته من النحو هي اليق بما ذكرته بالمطلوب فليات به»^(٢٣).

وهنطس ظاهر كلام الزجاجي أن العلل النحوية إنما هي من استقراء لغة العرب، ولعل في هذا الاستقراء ما يكرزم الناقد بحدود الصحة اللغوية، ومن ثم يمكن تحديد نمط القراءة وفقا لنطق اللغة، وحدودها القائمة في النصوص والثابتة في العقول، ولا نجانب الصواب كثيرا إذا قلنا: إن ما يطرحه اللغويون العرب قديما في مسألة مراعاة العلل اللغوية في التأويل الأدبي والشعري، لا يعدد كثيرا عن تصور الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو لمفهوم القواعد التي يجب

مراعاتها في أثناء القراءة النقدية، وهي قواعد تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي العام، والحاصل أن الالتزام بحدود اللغة، وقواعدها من الضوابط المشروعة هي كل النشاطات الإنسانية، وكل قراءة لا تتوصل بهذه العقل القفوية، إنما هي اختراق لمنطق الإجماع القلبي المشروع.

١- القراءة المفروضة وفلسفة التفكيك

لا جدال في أن القراءة المفروضة هي ضرب من الإسقاط العقلي على النص الأدبي، قصد إبراز مضامين دلالية تسيء الطن في النص القروي، من خلال تجاوز بنيته التركيبية إلى ضياء من القلب الحس بالحوال والدلالات، وهو لعب يسوقه الاشتياح المطلق للنص على قراءات لا نهائية، لإنتاج دلالات لا نهائية، كما يزعم أصحاب هذا الاتجاه التشوي، لكن الأمر في هذا الوضع منحرف إلى إضائة نحدد فيها الأساس المعرفي، والإبستمولوجي الذي يحرك هذا الصنف من القراءة.

ومن المثلث عليه - تقنياً - أن نسمي مقاصد النقد الأدبي لاستجلاء خصائص النص الفنية، واستكشاف سماته الأسلوبية والتعبيرية، والكبر الطن أن يبعث هذا التوصل الإجمالي هو زيادة قوة حجب النص عن القارئ وبالتالي زيادة احتمالات تعدد قراءته، وكما زاد تعدد النص عن الإضمار عن مكوناته، والروح بأشوار، وخفاياه، أدى ذلك إلى حتمية التوصل بطرائق في التحليل الأسلوبية، لإحضار التشكيلة التي هي النص، والتشخيص عن المسور منه، غير أن فلسفة التفكيك، وهي جوهر القراءة المفروضة، تسعى إلى فصل القراءة النقدية عن النجز القلبي ليحل الغياب محل حضور النص، وبعبارة أوضح، يمكن القول، إن الاستعانة بالية الغياب في القراءة النقدية المعاصرة تعد من ركائز التفكير التفكيكي، ومن هنا، أخذ مفهوم القراءة في التقيد بتبلي لا على أساس أنه آلية للإحضار ومواجهة مأزق الغياب، لكن في اعتماد الغياب منطقاً للقراءة، إن لم يلم هذا بالغريب وتجاهل الحاضر المائل والانصراف عنه.^(٢٠)

وإذا أنعمنا النظر الحصيف في كلام الباحث علي حرب فسنجد أنه يطر ضرورة الإطلاق في نقد النص من قراءة الغياب التي تصرف النظر الهادئ عن البنية القفوية، فكما أورغل النص في الفهم والانهزام ازدادت احتمالات قراءته، وهكذا يرى التفكيكية، «أن قراءة النص تكمن في تحوير مكوناته ومكوناته ومعانيه المحتمة التي لا نهاية لها، والتي تتحرك في ضياء واسع حر طليق، فونما استقرار ولا ثبات».^(٢١)

ولعل من المقاصد النقدية لفلسفة التفكيك في التذرع بالغياب منطقاً في التعامل مع النص هو توسيع ضياء الممارسة التأويلية إلى خارج حدود العلامة القفوية، وفتح المجال لتعدد التأويلات اللغائية، ومن ثم يتم مجال الاشتغال التأويلي ليحمل إلى عالم العبث الفكري الذي بعيد عن صواب النص، ومعالته. وهذا ما يفسر طبيعة الحركة التي يقوم بها الناقد

التفكيكي، إنها حركة دائرية تتطابق من الغياب لعمود إليه، وقد أشار إلى ذلك ميشيل فوكو قائلا: «إننا نتحرك في عالم من العلامات، الأمر الذي ينهي ذلك الاختلاف الذي تقيمه ثنائية النص/ التأويل؛ ليجعل طرفي الثنائية وجهين لعملة واحدة، ذلك أنه لا وجود لنص يؤول، وإنما هناك تأويل هي حاجة إلى تأويل جديد»¹¹⁷.

إن ما يطرحه فوكو في هذا النص على قدر كبير من الطعنة، ذلك أن تغيير وجهة القراءة التأويلية من النص إلى عالم من التأويلات المتناظرة، هو تحويل لمسار القراءة النقدية المسموعة إلى فضاء يُقَيَّب فيه النص، وتتفكك فيه حرمة المعاني، ويساء الظن في قدرة النص على العطاء للتجديد، وليس من الغرابة أن يخضع هذا التسميب النقدي على مجال الدراسة الأدبية، اعتقاداً من دعاة هذا الاتجاه بفسلفة التشويه المنظم ضد ثوابت النص، وعياناته، وإشاعة التنويه في القارئة، وكل هذه الأسطوريات المكونة من: المعنى المفتوح، وإساءة القراءة، مروراً بالدلالة الثلاثية، هي مفصل التفكيك كما طرحه الخطاب للدراسة الأمريكية، ولقد أصاب أحد المعاصرين في وصفه لهذا التعامل النقدي المبني بقوله: «إن كل قراءة إساءة قراءة، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة، وتدمير للقراءات التقليدية المسماة إلى أن نصل إلى أصل الإنشاء، إلى النموذج الأول الذي تحننت فيه حيوية اللغة كاملة»¹¹⁸.

ومن هنا، نستطيع أن نشر وجود علاقة حميمة بين القراءة الفرنسية، بوصفها محاولة مبيتة للإساءة إلى النص، أو مبدئية، وفلسفة التفكيك التي تقدي هذه القراءة، باعتباره النقد التفكيكي معارضة لعمدية موروثة بنصف كل القوانين القنوية، والتعبد المستمر على التعبد والاستنطاق، إنها منهجية نقدية استقرارية لا يروغها الاستقرار النصي، والشبكات الدلالية، وهذا ما عبر عنه صراحة أحد دعاة الهدم والتفويض بقوله: «إن خاصية اللغة الأدبية تكمن في إمكان إساءة القراءة وإساءة الفهم»¹¹⁹.

والواقع أنه ليس من قبيل المبالغة القول إن، الاستفزاز النقدي يتجاوز حدود الممارسة العملية إلى لغة النقد ذاتها، كما يوحي بذلك النص السابق من استفزاز لفظي بين، يدفعنا إلى طرح التساؤلات الآتية: لم لا يقوم النقد الأدبي على فلسفة الإحسان بكل ما تحمله هذه الكلمة من تحليل جمالي عميق بدل الإساءة لم حاجس الاستفزاز والاهتزاز والاستفزاز والاعتداء هو منهج هذه القراءة التفويضية؟

والعل من أبرز غايات القراءة المفروضة البحث عن البنية الخفية في النسيج اللغوي، وعرضا حتى ينهار البناء اللغوي، وأكبر الظن أن نزوة الهمم قد تشفى طمأ الاعتداء، بيد أن النقد الأميل هو بحث دائم، ونزوع شريف إلى الكشف عن القبة المستقرة ليتم البناء، وشكأن بين هذا وذاك،

ومن الضروري في هذا الولوج أن نشطفت تلك العبارة البليغة التي لا تحظ من لطف انظر النقدي للباحث عبدالعزيز حمودة، كاشفاً من خلالها ماحية إساءة القراءة والفهم، كما قدمها

دعنا التعمير النقدي والإنساني بقوله: «إن القواعد الشكلية (...) تبحث عن القيمة المثلثة غير المستقرة وتحركها حتى يتهاوى البنيان من أساسه ويعد توكيده من جديد، وفي كل عملية هدم وبناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المفقودة أهمية جديدة، يحددها - بالطبع - الحق الفائق الجديد. وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزياً، وما هو غير جوهري جوهرياً»¹⁴.

وحتى من كلام عبدالمعز حمودة أن من إضرابات النص الفشوح تغيير الواقع، وانخفاض مفاسد النص الأدبي، وتبادل المواضيع داخل النظام اللغوي الواحد، والانتقال من المركز إلى المحيط، وبالتالي اختلال توازن حركة البنية اللغوية، ولعل من تداعيات هذه الفوضى النقدية العارمة هي قراة النص، أن تعقد العناصر الحورية والجوهرية قيمتها الفنية، وتسيطر العناصر الثانوية، متحكمة هي مسار القراءة، وليس من شك في أن هذا الانقلاب النقدي مبعثه لتجديد القراءة النقدية، والإغراق في الشكل، رغبة في تجاهل الجوهر.

والحق أن مفهوم التعمير والتقويض الذي يعارض على الخطاب الأدبي - من المنظور التفكيكي - يستند إلى فلسفة التفكير الأنطولوجي، مقتضى ذلك أن هدم مكونات البنية النصية - وإعادة تركيبها وهدمها. وهكذا في تسلسل لا نهائي من التقويض والبناء إنما الفرض منه إغراق معطيات النص ومكوناته من القيم الإنسانية والأخلاقية، واستبدال العرضي بالجوهري. وسفرى هذا الاستبدال تساوى كل الجوانب الشكلية للسياق اللغوي، وكأن النظام اللغوي يحكمه ضرب واحد من العناصر الثانوية. مثلاً في السؤال والملاولات، وما يميز هذه الملحوظة هو غياب التوازن النقدية المعتادة، وهيئة التصرف المشاؤمي للقائد، وهو ممتلك غير منصف للأعمال الأدبية الرهيبة الخالدة، ومن حقنا أن نتساءل: إذا كانت العناصر المركزية هي النص الأدبي مساوية لغيرها من العناصر الهامشية، فما المقاييس المتبعة في التمييز بين الأدباء؟ ليس في هذا التساوي الجائر من الظلم والظنيم ما لا يخفى إلا يمكن اعتبار هذه المائدة إهداراً لسمات الفرد، ونسب السبل الجمالي والمعرفي وكيف يتساوى المبدعون في سلم التمثل الفني وكيف يستقيم هذا التصنيف الجحف في حق المبدعين إنسانياً وأخلاقياً وجمالياً؟

ربما كلن من العدل والإنصاف أن نقول: إن هذه الأسئلة مجتمعة تقضي بنا إلى تقرير حقيقة مفصلية مماها: أن عملية تغيير مواقع النص من لحن فائق جديد، والتصريف في تضاريسه بوجدان رؤية فلسفية ضيقة الأفق والعطن، حيث تستبيح المحرمات وتعتك بالقدسات (ثوابت النص)، رغبة في تقويض صرح التراكب الإنسانية والأخلاقية، قلب موازين القراة النقدية الصحيحة، وكل هذا القلب النقدي لا يستقيم في ظل مسلمات النص، ومحدداته اللغوية والروحية، وإحباطها للحق لا بد أن تسجل هذا أن الحرية المطلقة المتاحة للقائد في التصرف الحر في النص الأدبي لدرجة إعادة تشكيله، وإنشائه، تزيدنا استهواراً

يسود التيه في الإسناد إلى النص، وهي إسناد تتجاوز حدود أخلاق الممارسة التأويلية، وتتخطى ثوابت النظام القوي إلى فضاعات مجهولة توحها نزوات السلط، ورغبات التقويض، وهذا ما أشار إليه كريستوفر بطار بقوله: «إن إطار النقد التفكيكي الأيديولوجي يتحيز بمفاهيم أساسيين: أولهما هجومه على أنواع التفسير الإنساني والأخلاقي للنص، وثانيهما اعتقاده بأن رؤيته النقطية التاريخ والسياسة، التي تتبع من النظرية الماركسية العنيفة، تستطيع أن تهدم التفسيرات الأخلاقية والإنسانية للعمل»⁽¹⁾.

يوجه الباحث كريستوفر موففا واضحا في كلمات حاسمة تجسد الإطار الأيديولوجي للنقد التفكيكي، وتكشف من حفيظة بالغة الخطورة، جيلة الشبان، وهي أن التفكير بوصفه آلية للغياب والتقويض والانتهاك هو مسلك توحه نزوات أيديولوجية تطمح إلى طمس معالم النص الإنسانية والأخلاقية، ومن المضارقات العجيبة، والمتناقضات الغريبة أن دعاة التفكير، على اختلاف مشاربهم للذهبية، يتوارون خلف عبارات: النص المتوح، الغياب قصيد البقاء، لا نهاية الدلالة، ملء شواغر النص... إلخ، وهي عبارات ظاهرها العاطفية وعاطفها المهدوم على القيم الإنسانية، والروحية المشككة للنص.

ولقد طمس أحد الدارسين المثقلين بنظرية القراءة للحيما اميدا، وأكثر عمقا، المعالم البارزة لمشروع النقد التفكيكي في مقال حديث عن فلسفة جاك دريدا قائلا: «فهذا النص بالنسبة له نص بربيه تماما لا حدود له، فهو إشاراتي على، يشار إليهم ودل بلا مدلول، وكلمات بلا قصيد، وجعل بلا وهي، وظاهر أو باطن بلا أصل (رباني) هذا هو لعب الدلالات الحقيقى، فهي دلالات تستعصي على كل تفسير، ولذا سنظل بلا نص نستقر المسر وتثير أعصابه»⁽²⁾.

ومن الواضح أن جوهر فلسفة جاك دريدا - أحد ألمع منظري النقد التفكيكي - يكمن في غياب النزعة الإنسانية من الممارسة القرائية، واختفاء كل المطلقات على نحو يفسح المجال في قراءة النص الأدبي للذة العبث النقدي، ولعب الجور داخل فضاء من التناقضات والتفردات، إنها نزوة الصب النقدي.

وجماع الأمر أن القراءة الغرضية بوصفها ممارسة نقدية توحها نزوات فكرية، واعتصامات عقائدية، تستلهم قوتها من فلسفة التفكير، لما بينهما من نسب وسبب، بل إن النطق الداخلي الذي ينظم هذا النمط من القراءة يفتح من آليات التدمير، ويعتمد معوقته من الاستبداد الفكري في قراءة النص الأدبي.

٢- آليات القراءة المغفظة

إن الفحص العميق لتناج النقد التفكيكي يقضي بنا إلى القول بأن قراءة النص الأدبي من هذا التطور تستند إلى جملة من الآليات التهجية، والوسائل الإجرائية، ومن التفسير مناقشة هذا الزخم الهائل من أساليب المروعة، والأعباء المغاربية التفكيرية، وهو جهد لا تتسع المساحة

الشاحنة هذا لاستقصائاته. وهذا أمر لا حيلة لنا فيه. ولكن نرصد أبرز الأفكار الثوبلثة في القراءة الفرضية، وأكثرها شوباً، وحضوراً في المجال التداولي التفكيكي:

أ- الحق، وبكثيرة القراءة

من الملاحظات البارزة في حقل القراءة التفكيكية أن ما يندرج تحت استنتاج النص الأدبي، إنما هو كلف السطور منه. وكلما أوفى النص في الفهم والتعميم. وازدادت غبوة وتكثرت حجبته. ازدادت ضراوة التعامل مع بنية النص - حسب زعمهم. والواقع أن مسوغات الاعتناء على النص وأهميته. لا تهض على سائق: ببيان ذلك أن امتناع النص من الجوع بأسراره. وتزود على الفارئ قد يُفك رمزه وتجلي إشارته. ويعرف موضع النطق فيه بواسطة البحث والتفكير والروية. وبعد النظر وإزالة التكرار. ومعارضة التأمل الحسيف. ذلك أن النص المستغرق والمستعصي. إنما يُرد بلطف التفسير. وبمناحة التأويل. ولعل ممارسة الجبرية والتعبر على النص. أو ما يشبه التعذيب الحمي والتعصي. مبعثه المعجز من مواجهة النص القادر على الإبهام المتواصل. والمتجدد بلعني. وهو إبهام قد يحفى على تأخذ تشقه شواغل الاستبداد الأيديولوجي. وهواص الأتباع الفكرية.

وإذا تصور أن النقد التفكيكي يسمى إلى خلق اللاتجانس في النظام التفوي. وإحداث الانفصال الكامل بين الدال والدلول. فإن ذلك ينحس بالمقاربة إلى ضروب من الفروغة. والتلاعب بالكونات اللغوية الشبكية النصية. وأغلب الظن أن من يتخاض هذه الفروغة أن تفقد الملاحظات اللغوية براعتها وعزويتها بممارسة التعبر على النص لإضافة بما تروى الأيديولوجيا. ومن مسائل هذا القمع النقدي مفهوم العمل الذي يستند إليه دعاء التفكيك. إذ إن كلمة فعل القراءة (acte de lecture) تعني ملازمة الاستنتاج للقراءة النقدية بما يحاور حدود التحليل الأسلوبى الممبل للنص إلى تحويل التأويل إلى عتف لإطلاق النص. وهذا ما عبر عنه بولار ميشيل فوكو بقوله: «إن فعل التأويل هو فعل قائم على عتف بمارسه المسؤول على النص»⁽¹⁴⁾.

وقد تبدو عتف استنتاج النص. وكشف مكبوتاته مقبولة إذا فهمت على وجهها المشروع. وذلك من خلال تحليل عميق لمستويات التعبير الفوي. ولا ريب في أن التوصل بهذا الإجراء المنهجي يسعفنا في فهم مقاصد النص المستورة. بيد أن ما يلصقه ميشيل فوكو هو الحقير الدائم وراء النص. رغبة في تقويض بنياته. ولا يكون هذا الهدم إلا بممارسة القوة في القراءة. وبمباراة أكثر إنشاد: ممارسة العتف على الخطاب الأدبي. وهنا ينبغي التمييز بين تعمق النص. واقتحامه. والاعتناء على نظامه الفوي. فيما الذي يسوغ لناقد ممارسة القمع على النص الأدبي؟ ألا يمكن أن يُقرأ النص في مستوياته الأسلوبية المختلفة قراءة واحدة بعيدة عن الاستنزاف والإثارة

أكبر الظن أن النزوع إلى نزوة التسلط. والسيطرة على النص يعزى إلى قصور في فهم النص. وهصر في إدراك حقيقته. ولعل ما يُشروع لهذا العتف النقدي هو اعتبار النص مجرد

موضوع قابل لأن يسلط عليه عترة مختلف أساليب التعذيب ليروج بمكوناته، وهذا مسئلة بعيدة القابض من الناحية المنهجية، والإجرائية، بل يخل بتفهم القراء، ويرجع صغوبته، نظراً لأن منهج مقارنة النص الأدبي يقوم على مجموعة من الأدوات، والاستراتيجيات المحددة التي يتلوه بها الناقد في تعامله مع النص، فضلاً عن ماهية النص باعتباره فضاء إنسانياً ينبض بالحياة والحيوية، ثم ألا يمكن للناقد المحصيف أن يميز بين تعدد الفراءات وإسالة الفراءة؟

إن المسؤولية النقدية تحتم على الناقد التنبيه أن يعي حقيقة الممارسة الناويلية، ويراعي مقتضيات الاشتغال التفسيري، ومن موجبات المقاربة النقدية العميقة الإحساس بحزمة النص بوصفه: «ممارسة ذات معنى وليس فعلاً مجانيًا»⁽¹⁹⁾.

وواضح من كلام الباحثة البلاغية حولها كريسيتيفا أن جوهر الممارسة النقدية يسعى إلى تحقيق المعاني، وليس فعلاً عيشياً، ولعباً نقدياً. لقد ارتكبت الباحثة بإشارتها السابقة إدراكاً عميقاً خطورة المفاهيم التي اكتسحت المجال التداولي النقدي المعاصر، إذ أصبح نظام التعامل مع النص أشبه بفضاء مفتوح لكل المنهجيات التي تتخطى غير قليل من مستلزمات العملية النقدية وآلياتها. وأضحى النص مجموعة من التفرقات والتمزقات والتفويجات التي تغلغل فيها وعمود، وكان الحقل النقدي أصبح كلاً مهلهلاً، وقد عقب مصطفى ناصف على هذا الانفتاح النقدي اللامسؤول بقوله: «قيم شاع إعتبار النص مجرد موضوع يستلخدم فيه كل حيل السيطرة (...) وما دامت الذات مغلفة بالبروتوكول وما دام الوعي يتطلع الوجود، فليس علينا من بأس أن نستولي على النص وأن نلتصبه في داخل بعض الفؤالات أو التصورات»⁽²⁰⁾.

وهذه حقيقة لا يجوز إنكارها، وفي الوقت ذاته تظهر بعض التساؤلات المحورية التي نراها مبدخلاً مركزياً لتفهم طبيعة الانفلات والتمرد النقدي الذي حصل في بعض المنهجيات المعاصرة. ولعل أبرز الإشارات التي لا نستطيع إغفالها هي: هل الاستعانة بكل طرائق السيطرة والإلال في الفراءات النقدية بعد جزياً من بنية النص؟ وهل الاستمئاع بجماليات النص أولى أم التلذذ باللاله وقسمه؟ وهل ممارسة التجبرية على النص الأدبي تعتبر من صميم الممارسة الناويلية الرشيدة؟ أم من التعميف والتضمين أن يجبر الناقد النص على تفصير مكوناته، إرضاء لسيطرة أيديولوجية معينة؟ كيف تستلهم العملية النقدية في كيف التسلط وتعرير الأنماط، وإخضاعها إلى أنساق فكرية، وتصورات وهمية؟ لم نزل الناقد إلى جذب ما يراه مناسباً لتوجيه الفكري، ويقطع العناصر التي يراها مغرقة لهذا الشد والجذب لم لا يقبل الناقد الحقيقة الأدبية عارية كما هي في النص. وإن استطدعت بقائاته الشخصية؟ ألا يمكن

أن يقرأ النص بمعنى عن اعتراضات نقدية - دالها - كلام الصافي البرقاني؟

أسئلة قد تبدو في نظر بعض النقاد تكلفاً، لكنها فيما أظن قضية بصرية بمرية حقيقة الخواء والضياع التي تحيا فيها بعض الممارسات النقدية الحديثة.

قراءة النص الأدبي مع جون فلوته النص

ولا ريب في أن ما يشكل جوهر النص وينسبته هو التفسير الفسوي المتكون من الدوال والدلالات، إنه إنتاج أدبي يمرر عن حالة نفسية، وإسانية- وكل محاولة للسيطرة على مكوناته هو جدول من المسار الحقيقي للضوابط النفسية المستهدفة، ذلك أن التشريع للرفع- والاضطهاد في قراءة النص الأدبي مخالف لماهية النقد بوصفه معاشية وجدانية، ومحاولة نفسية، بمعناها الأعم، ومحوها الأس-، حيث إن اللطف في التعامل الناقد مع النص يزيل مهابته، ويخفف من وقاره، والشعر يصنع للمودة بينهما، وأغلب الظن أن الاستئناس إلى الخطاب وملائته يستلزمان عن محابب سترته، وبالتالي يطمئن الناقد، ويحصل في قلبه نور وأروحية، ويستنطقه الطرب بلوغه موضع التعجب، وهكذا يمارس الناقد حضوراً مقنياً: بدلاً من إشفاق الفكر في (...) اقتضاب النصوص والكلمات من سياقاتها وإدخالها قلداً بهذا القمع،¹³¹

وإذا أضفنا النظر في الإطار الفلسفي لمفهوم العنف والظهور، وكل أساليب المعالجة الجبرية على النص، يكفي أنه بدأ مع التهج النبوي، ونما وتوسع، ونضج في أحضان النقد التفكيكي، وهذا ما عبر عنه روبرت شولز فائلاً: «إن فكرة وضع اللغة للشعر طوق جهاز النقد rock وإرفاقه على الإفضاء بأسواره أو ما هو أسوأ، على الاعتراف الكلاب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به النيبويون عظيمة بما فيه الكفاية»¹³².

يشير شولز في النص السهل إلى أساليب التمتع الجمية في استنطاق النص الأدبي، قصد استنكاف حقائقه ودلالاته، وهو فهم غير مسئول نقدياً، لأنه لا ينطفي إلى موطن الأسرار، بل يشجع الاستبداد لمهم الفساد النقدي، وهذا ما استلزم إليه النقد الأدبي عند النيبويين، والتفكيكيين من فتاعة الاستنطاق، ورعب الاحتراق، قلقد خيل إلى غير قليل من الدارسين أن اقتراح أسرار النص يتم عبر قنوات العنف الذي يروته مشروعا من أوجه البرزخا: لغة النص الأدبي المنصورة، والمفترحة على لا نهائية الدلالة. ومن سبل قمع النص الأدبي إخضاعه إلى انسجام عقلاني، نتيجة لطبيعة النص اللاعقلانية غير المنطقية، وغير المنسجمة، مما يسمح للفنائ بل أن يستند بالنص كما يشاء، بحجة الحق المشروع في الضوابط.

إن الناضل في هذه المسوغات التي يقدمها أخطاب القراءة الغرضية، يجد أنها تقتقد الصند الوثيق، وهي حجج غير مقنعة، يبين ذلك أن النص المفتوح لا يعني الانسلاخ من الكيان الروحي للتكامل للإنسان، فالنص ذو نزعة إنسانية تتجاوز حدود الأنساق الفكرية، وينبغي ألا نتجاهل أن ممارسة العنف على النص، رغبة في إخضاعه إلى المسجام عقلاني، تؤدي إلى تعجيب خصائصه الأسلوبية، ثم ما علاقة الانسجام العقلاني بالنص الأدبي؟

فهذه الرؤية النقدية التي يطرحها دعاء التقويض محوجة إلى مزيد من التصويب والمراجعة، إذ المعنى ليس مفهوماً ذهنياً، أو نسفاً عقلياً مجرداً، إنما هو عملية شائكة ومعقدة، تؤسسها

مجموعة من المكونات الذاتية والموضوعية، كما أن النزوع بإخضاع النص للاستخدام عقلائي هو تعبير عن الانصراف عن مشقة الكشف النقدي، فضلا عن ضموم مفهوم حاجة القارئ للمشروعة في الفهم، ذلك أن هذه الحاجة مشروعة ووجيهة، ما لم تتجاوز حدود الحرية المتاحة للقارئ، بيد أن حجة السلطة المطلقة في القراءة التي يعتمدها نظام التشكيكية لا تخضع لرقابة النص، ولا تعبأ بإظهار التاريخي والحضاري، وتل ما يسوغ هذه الحرية المطلقة المتاحة للقارئ في معارضة ما يراء مناسباً من أساليب الاضطهاد، لدرجة تتج له إعادة تشكيل إنتاج النص، وتشكيله وفق قالب قد لا يتسجم مع مقاصد المبدع، وفرضي النص ونسبجه الثقافي، هو التمسك ببرصية اللغة، وهو تمسك ينبغي أن يفهم مهما نابعا من وحي حقيقة المعالجة التأويلية الساعية إلى إضفاء النص، وكشف أبعاده المرسية، وذلك بتجاوز الخطاب العادي والإبلاغ المألوف إلى فضاء الخطاب الفني، فالتمسك على النص التفسيرية، والانتقال من التلخيص الجاهل، هو ممكن المسألة النقدية الناجمة، وصيغت الاستواء النهجي في مقاربة النص الأدبي، أما ما يطرحه التشكيكيون عادة من فكرة عدم رضا أي قارئ في نهاية المطاف عن قراءته، ليجدوا متلفا للقول بنسبية القراءة، هو طرح يحد من الصواب انطلاقا من ضرورة التمييز بين الحقيقة الأدبية التي تحكمها الطبيعة الفنية، والكثافة الأسلوبية، وهي حقيقة تعبر عن فضاء ثقافي لمشاعر قوية لا تخضع إلا إلى منطق المقاربة النقدية، خلافا للحقيقة العلمية الموضوعية، ومن ثم لا يمكن لأي قارئ مهما توسل بأحوال ذات صبغة صورية أن ينتهي إلى حالة شعورية مطلقة هادئة في قراءته لأي نص أدبي، وبالتالي فالقراءة الأدبية نسبية مهما كانت طبيعة الوسيط المتبعة في التعامل مع النص.

ب- الأيديولوجيا ونسبها للقراءة: هلها فضاءها القراءة الحقيقية

لا نبالغ إذا قلنا، إن من أبرز الأليات التي تتخوع بها القراءة المفرضية، هي الأيديولوجيا باعتبارها وسيلة لاستغلال النص في بث الأفكار والمعتقدات، وتوظيفها في خدمة القرائن غير معلنة، فما حدود هذا التأثير الأيديولوجي؟ وكيف يمكن أن تتحقق موضوعية الممارسة التأويلية في حضور المعتقدات وسيطرة التحيزات الفكرية؟ وهل الانكشاف إلى الرؤى القبلية والفرعيات الجاهزة هي تآويل للنص الأدبي يمكن أن يحجب عنا جماليات النص؟ وهل الأيديولوجيا تسعى إلى تعديد مشاهدات النص عوضاً عن تبديدها؟ ألا يمكن اعتبار معارضة الخطاب الأيديولوجي في قراءة النص سببا إلى تفصيل حدود التحليل الموضوعي، والعلمي للنص؟ ولا مراد في أن لكل قراءة موجهات وأهية، وغير أهية توجه فكر الناقد، بيد أن الذي يحدث في القراءة المفرضية هو امتناع فضاء التوجه الأيديولوجي على حساب التحليل الجمالي للنص الأدبي، وسيطرة الافتراضات والتعميمات، وهذا لا يعني بحال أن يتجرد الناقد من موقفه من النص المقروء، والقول بأن كل عمل أدبي يتطوّر على موقفه قول منحوج إلى بيان، وشهادة خاطرة.

ومن المسلم به في مجال الدراسة الأدبية أن النصوص تختلف باختلاف مرجية جمالياتها، ومستوى مبداها، وهي اعتقادي أن الآثار الأدبية الخالدة التي حازت قصب السبق، وسعة النرج، ووسوخ القدم، هي النصوص التي تشتم برؤية فنية، وجمالية عالية، وبعبارة أكثر بياناً، فإن مبدع النص يتخذ موقفاً من الحياة، أو فلسفة معينة تجاه ظاهرة من ظواهر الوجود الإنساني، وهذا يختلف اختلافاً جوهرياً عن الموقف الأيديولوجي للخطاب السياسي، وهذا ينبغي التمييز بين موقفين متمايزين:

1- موقف النص المضم برؤى فنية وكونية، وهذا موقف مناسب الناقد حكيم يمتلك ناصية النقد العميق، ومقتنيات القراءة الكاشفة عن أسرار النص.

2- موقف النص الذي يستند وجوده من خارج حقل الدراسة الأدبية، كالخطاب الذي يستلطن خلفية فكرية، أو نسقا من التصورات الأيديولوجية، وكان النص إنما وجد ليحبر عن هذه الشواغل الطبقية، وفي هذه الحال يستوجب هذا النمط من الخطاب ناهداً متمحداً على تصيد تناقضات النص، وأخطائه، وبالتالي يتعصر دوره في اظهار جوانب من النص لأهداف مضمره، أو مطلق، والسكوت من جوانب أخرى، لأنها لا تخدم ما يسعى إلى تجسيده فكرياً، وعن كل اظهار ترتب مرافق ونتائج.

ولسنا هنا في حاجة إلى إعادة التذكير بما حفلته مخططات الشعر الجاهلي من قسره على وجمالي، ولعل من دلائل هذا التمييز الفني والتاريخي أو الاجتماعي، هو حجم ما انجز من قوافل أسطورية معاصرة، وتحليلات موضوعية مبررة للجدل والنقاش، ولا نعتقد أن هذا الكم الهائل من الدراسات التقنية المعاصرة، إنما جاء ليكشف عن توجهات شعراء الجاهلية، صحيح أن للعلاقات هي صورة حية ناطقة لرؤية الشاعر الجاهلي للحياة والموت، ومختلف القيم الإنسانية، والأخلاقية، ولكن هذه القيم تعبر عن مواقف فلسفية بعيدة عن دوائر الواقع السياسية المعروفة، مما حدا ببعض النقاد القدماء والمعاصرين إلى إعادة قراءة هذا النص الحي قراءات متعددة مستوحاة من فضاء الإطار التاريخي والاجتماعي الذي احتضن هذا الفن الرائع.

وهي ضوء الإشارات السابقة، يحتاج الموقف إلى مناقشة هائلة معتدلة بعيدة عن السائفة في الوصف، أو الإغراق في التعميم.

ولا شك في أن معضلة النقد الأيديولوجي من المعضلات التي أثارَت سجالاً كبيراً بلغ في بعض الأحيان مبلغاً عالياً، ولعل مبعث هذه الإثارة هو مناقشة الموضوع وفق مذاهب واتجاهات فكرية متصارعة تخفي حقيقة التوازن التي توجه هذه المناقشات، وإذا نظرنا نظرة حبيصة إلى حقيقة هذا الصراع الضيق لا يخرج عن موقفين: موقف يرى أن التأويل الأيديولوجي أداة للتفسير السياسي للنص الأدبي بحيث أن أي عمل أدبي يتضمن موقفاً ما، وهذا ما ينبغي فكرة وجود المثالية المحايدة، ومن ثم فإن تعدد مواقف الأدباء يعكس تعدد

انتماءاتهم الاجتماعية، والفكرية، والأدبية، وهذا الموقف يستند إلى النظرية الماركسية في القراءة النقدية. من دون أن يعلن أصحابها بوضوح عن هذه المرجعية الفكرية الموجهة له، يمكننا غالباً بتدعيم مسوغات كاستفاد البراءة الفكرية، والحياد النصي، وفهم أيديولوجي، والبركارة العقلية صوب من المستحيل... إلخ.

وال موقف الثاني: يرى أن التأويل الأيديولوجي وسيلة من وسائل إضاعة المعنى، وهو توسل خارج الممارسة النقدية. لارتباطه بالتساق غير صحيحة، في حين أن النص ينهض منطقة مكتفية بذاتها، وانفتاح النص على المفاهيم والتصورات الذهنية المحددة، هو انفتاح غير منهجي ينأى عن دائرة المعرفة الموضوعية الرصينة، وهو في الوقت ذاته معاصرة التحليل اللغوي للنص، وحجج دعاء الموقف اللغوي كشبهة، أبرزها: طبيعة النص اللغوية التي تحددها الدوال والدلالات، ومقاصد العملية النقدية التي تطمح إلى كشف أسرار الصدور النص الأدبي، ومكامن الإبداع فيه وغيرها.

والحقيقة أن القومض التي خيمت على الحقل التداولي النقدي المعاصر تعد عائقاً واضعاً في استجلاء جوهر الصراع الدائر بين عاشق مقربم بالأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي لأهداف متضمنة أحياناً، وممتدة في أحيان أخرى، وبين منطلت بحرمة النص الأدبي، وقيمته الفنية الثابتة، وعلى أي حال، يجب في هذا المقام استبعاد المنصب الفكري لاستجلاء حقيقة هذه المعضلة.

ويرتكز موقف دعاء ملازمة الأيديولوجيا للأدب عموماً، على حجة تداخل النص مع الفكر تداخلاً مشروعاً لا يؤدي إلى التباعد، وهذا ما أشار إليه مسلك ميمون في سياق مناقشته لإشكالية الأدب، والتفرد بقوله: «نحن نصر على تزاوج الأدب والأدوية، ونبارك علاقتهما، على أساس أنها أمر لا مناص منه في حكم المعنوية الإبداعية وشروعيتها، التي تحلي تلاحم النص والفكر تلاحماً عضوياً تجانسياً، لا يثنأ على التدقيق والفهم، ولا يثبر الإهمال بالانقسام والتأخر»^(٣١).

ومن الواضح أن الباحث مسلك ميمون يعطي مشروعية تمازج الأدب بالأيديولوجيا من غير أدنى توضيح لأليات هذا التمازج، أو وسائله، ولعل الفصل بينهما هو الذي يكسب الممارسة النقدية انسجاماً وتجانساً، ذلك أن العلاقة التي يفهمها الباحث لا تستلهم، نظراً إلى التباين الشديد بين هذين المجالين المعرفيين، فاحدهما الصق بالتمهيد عن الشاعر الإنسانية، والآخر - بوصفه منهجاً فكرياً - انصب إلى عالم التصورات الذهنية المجردة، ولعل من أكثر الباحثين اعتماداً بالأيديولوجيا ما نجده في آراء الباحث العربي القدير كمال أبو ديب في معرض تعليقه على ميشيل فوكو قائلاً: «إنني سأفترض أنه يجلو حقيقة باهرة، هي أنه حتى الهواء الذي نتنشق في نشاطنا البيولوجي الصريح بالأيديولوجيا»^(٣٢).

لا يطغى ما هي هذا الاقتراح من مبالغة تبين عن ولع غير مستصاح بالصراع الفكري. وترجي بإطلاق العنان لإقحام الأيديولوجيا في الوجود الكوني. وهو إقحام يؤكد رغبة جامعة في تسييس كل ما يحيط بالإنسان. على الرغم من أن هذه الممارسة البيولوجية من ضروريات بقاء الكائن الحي. بل إن الباحث يذهب إلى اعتبار اللغة وسط التجربة الأيديولوجية. حيث يرى أن، «الغة هي التجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنساني المختلفة»^(٣٤).

ولو دققنا النظر لوجدنا أن كمال أبو ديب يطرح طرحاً مخالفاً لما استقر عند كثير من الدارسين في الحقل النقدي المعاصر. فكيف استقام له أن يضفي على اللغة وظيفة أيديولوجية؟ ليست اللغة بالدرجة الأولى، وسيلة للتواصل الإنساني؟ ومن ثم ألا يمكن اعتبار اللغة أداة للتعبير عن هذا الدفق الشعوري والإنساني؟

إن الاستعانة بالثروات الإنسانية العظيمة تبين أن اللغة عند كل الشعوب هي الوعاء الحامل لثقافتها القادي والمعنوي، ولعل من أقدس وظائف هذه اللغة أنها منفذ للانفتاح الثقافي والتمازج الروحي والفكري. فهي نافذة للحوار الحضاري بين الأمم والحضارات. ويعتقد أن الطرح الذي يقدمه الباحث للأيديولوجيا لا يخرج عن المفهوم الماركسي الذي يعتبر الأيديولوجيا منهجاً فكرياً دائماً من علاقات اقتصادية معينة هي مجتمع ما قد ترتبط بمصالح طرية أو جماعة ما. وقد ترتب على المفهوم السابق كلمة عند الباحث أن تتحول العملية النقدية إلى أيديولوجية، إذ يرى أن، «النقد النقدي في جرحه، محل أيديولوجي، وكل نقد يصدر عن أيديولوجيا متشككة (...)». إن النقد يتضمن مؤلفاً. أي أن لغة «موقفاً نقدياً». وكل موقف نقدي هو تحديداً تمثل للعالم القائم. واستجابة له أيديولوجياً ومن هذا المنظور. فإن الموقف اللانقدي للطلق. أي قبول العالم كما هو. هو وحده موقف غير أيديولوجي»^(٣٥).

فاللغة هي فضاء تحقّق الأيديولوجيا. والنقد ممارسة أيديولوجية، كما يزعم الباحث. ولكن هذه التعريفات مطلقة فضفاضة. بيان ذلك أن الممارسة النقدية بالتعلّ تقوم على اتّخاذ موقف من النصّ المقروء. ولكنه موقف نقدي. وليس موقفاً سياسياً. حيث إن الموقف النقدي ينبغي أن يبتليق من الحكم على النصّ من المنظور الجمالي والفني، ثم إن مشروعية الموقف تنبع من رؤية نقدية إزاء نصّ يحمل في طياته رؤية الهدم ومقاصده. وليست البري كيف تكون الاستجابة النقدية للعالم أيديولوجية؟ فإذا كان العالم المراد نقده هو عالم النصّ فلا أعتقد أن أي موقف مهما كانت طبيعته لا يكون نقدياً. أما إذا قصد الباحث من كلمة «العالم» العالم الخارجي. فالممارسة النقدية تحكمها حدود العالم النصي المنضبط على إيقاع مستوياته الأسلوبية. فالنقد يتعامل مع النصّ بوصفه مجسداً لهذا الإطار الخارجي. وفي ظل هذا الاضطراب المصطلحي يقرّ الباحث بعدم وجود موقف نقدي صافٍ من الأيديولوجيا. إذ يرى أنه «ليس لغة مفهوم نقدي مؤسّس واحد هي تاريخ النقد في من الأيديولوجيا»^(٣٦).

إن مفهوم الأيديولوجيا كما يُطرح في هذا السياق هو مفهوم قاصر عن ملامسة الحقيقة النقدية من أوجه:

أولها، أن المفاهيم النقدية في النقد العربي القديم - مثلاً - كانت تقوم على الاستحسان والاستنتاج، وهي مفاهيم قيمية تراعى فيها إجابة الصنعة، ورواد السبك، ولا أعتقد أن مصطلحات القدماء النقدية في القرون السابقة كانت تصدر عن هذا المفهوم للترجيح للأيديولوجيا.

ثانيها، إن التشكيل الجمالي هو الممول عليه هي فهم النص عند بعض القدماء، فالتنميط، الصفاء النقدي، أو النقاء التأويلي هو من التصورات الفكرية في الممارسة التأويلية التي تتخذ حجة عند كثير من الباحثين، لإعطاء شرعية لبعض الاتجاهات الفكرية المعاصرة، بغية تحجيم وزن العناصر الفنية في النص على حساب توجهات فكرية مضمره.

وثالثها، هناك الكثير - كما هو معلوم في الدراسات النقدية القديمة - من الأحكام النقدية مما يطرح عن الاعتقادات الضيقة، وأقرب إلى التوجه الفني الخالص، ثم إن التعميم مطبق الزلل في العلوم الإنسانية، فلا يخلو أن يحزم الباحث بخلو حكم نقدي واحد في تاريخ النقد من أثر التوجه الفكري، وهذا حكم منحوج إلى استقراء وفق التاريخ النقدي.

ومن الظلم أن تجعل الفن الفنية والجمالية للنص، ذلك أنها هي محك البارزة الفنية بين المبدعين. ولا أعتقد أن المنهبي ملأ الدنيا، وشغل الناس، لأنه كان يصدر في بعض شعوره من توجه أيديولوجي بالمفهوم الذي يقدمه بعض دعاة الجاهلية، وهذا لا يعني أن المنهبي لم يكن يعبر عن شعوره بوضوح، بل إلى ضرورة الدراسات النقدية التي رمت إلى كشف سر لقوده، إنما سمعها امتلاكه لخاصية الفن الجمالي، والناقد الحصيف هو القادر على تحمل هذه القيم الفنية بعد نقدها، ومعالجتها، وبعبارة أكثر إبانة، فإن النص الأدبي تحكمه معايير نقدية نابعة من صلبه، وممارسة النقد من هذا المنظور ينبغي أن تبنى بهيئة رصد عملية الإفرار الدلالي للنص، ومناقشة منجزاته، وتنميطه، وكل محاولة للربط بين القيم الفنية والقيم الأيديولوجية، إنما هي ربط غير مشروع، بخلاف ما يراه كمال أبو ديب حين يزعم أن الفن الذي ينفي الأيديولوجيا هو أيضاً أيديولوجي، إذ يقول: «لما حين يشترط الناقد أن للعمل قيمة أدبية، لكنه خال من القيمة أيديولوجية، فإن حكمه لا يكشف خصيصه في العمل الأدبي، بل يكشف خصيصه في فكر الناقد نفسه. هي خصيصه أيديولوجية صرفه»⁽⁴⁾.

إن عملية التكوين النقدي ليست عملية أيديولوجية، ودليل ذلك أن النصوص الأدبية الخالدة في مختلف الحضارات الإنسانية، إنما بقيت حية متدفقة بالحياة، لا لكونها تحمل فيها أيديولوجية، ولو كان الأمر كذلك، لقيرت مقلات الشعر الجاهلي، ودخت، ونبت الترويع على دعمتها، وهي أمة الشعر عند عرب الجاهلية، وإنما الذي يحظى سر خلود الأفكار الأدبية الرائجة هو قيمها الفنية الخالدة المتعددة متعدد قراتها، وتعتمد قراتها، ثم هل كل الأعمال الأدبية

تعمل فيما أيديولوجية؟ وهل معظم الشعر العربي القديم شكّل على نحو يستجيب لهذه التزاوت الفكرية المزعومة؟ وهل الحكم النقدي هو حكم أيديولوجي؟ ثم ليس من التمتص اعتبار الأحكام النقدية الرصينة الطامحة إلى كشف قيم النص الأدبية من الأحكام الفكرية؟ ثم لم هذه الملائمة غير المشروعة بين ما هو فني، وما هو أيديولوجي؟ ولم يُقدّف زورا كل ناقد لم يظهر بحاجة من القيم الأيديولوجية هي النص بآته - بتوجه أيديولوجي - بصرف النظر من موضوع القيم الفكرية؟

والحل أن تقويم الأعمال الأدبية هو عملية نقدية صرفة لا تشوبها النزعات الفكرية، والتزاوت الذهنية. وأغلب الظن أن عشاق الأيديولوجيا في مقاربة النص الأدبي يستلهمون هذا العشق من سبق فكري محكوم على نحو مبالغ فيه بقوى طبقية، وهذا ما يفسر ربطهم قراءة النص بالعنف الذي يمارس على النص السلطوي، وبعبارة أخرى: فإن وظيفة النقد كما يرونها هي رد فعل على نص تكون ضمن أقل سلطوي، وبالتالي النقد الطيفي لإزالة هذا التوجه السلطوي، وهذا ما أشار إليه كمال أبو ديب بقوله: «فكل تقويم، في حدود المعرفة النقدية القائمة الآن، يصدر عن أيديولوجيا مثشكلة وبتمسّنها، ولأنه كذلك حين تقوم بتقويم عمل أدبي، هو كذلك تشكّل أيديولوجي، تكون هي موضع من يمارس أيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى...» إن محل مشكلة القيمة لا حين يستطع الناقد أن يصرّ فعل التقويم من كل محتوى أيديولوجي إذا كان ذلك ممكناً، ومن الخير أن نحترق لأن التقييم منزلة الأعداء كما هي الحال في كلام كمال أبو ديب، ذلك أنه من الخطأ الحسيم، اعتبار كل تقويم صادر عن الأيديولوجيا، حيث إن الوظيفة النقدية ليست وظيفة فكرية مثشكلة، والذي نحرص عليه في هذا السياق هو الإلحاح على ضرورة التمييز بين النقد الفني المفرغ من المحتويات الذهنية، وهذا النقد الأصيل هو الذي يسعى إلى كشف حقائق النص الفنية، وقد جرى تشكيكه وفق حدود النص، ومعطياته اللغوية، وبين النقد الأيديولوجي الذي يتعامل مع النص بوصفه خطابا سياسيا، ومن ثم ليس نقدا بالمفهوم الأدبي، وإنما هو ممارسة أيديولوجية لنص أدبي له مواصفات خاصة على نحو يُحيل لأصحابه أنه يعمل طرفه المعارضة.

إن مفهوم النقد كما تطرحه المقاربة الماركسية لا يستجيب لحقيقة النقد ومابعده، فالتنقد هو وسيلة التفسير، والبحث الدؤوب عما سكنت عنه النص، لأن اللغة كما هو شائع في الدراسات الناقية فضاء الوظيفة النقدية، وهي مساحة صيغت صياغة لغوية غير مشحونة بالتمسّورات، والأفكار والمفاهيم المجردة، والنص الذي يولد في رحم السيطرة الطبقية في مرحلة تاريخية ما، إنما هو أقرب إلى النص السياسي الذي يعمل قيمة تاريخية تسجيلية على حساب المستوى الفني والجمالي، كالشعر الذي يُسخر للتوجه النقدي (شعر الخوارج، الشيعة،

والصعاليك مثلاً) في العصور الأموي، وأكبر الظن أن هذا الضرب من الشعر - هو الشعر المشحون بالصراعات المذهبية والفكرية - وهو لون من الصياغة الأدبية المشكلة أيديولوجياً، والذي يستوجب نقداً أيديولوجياً لكشف عن حقيقة الصراع المذهبي، ومن ثم، فإنه يفرغ من محتوياته التيمية، لارتباط المادة التقوية بنص خال من كل قبض تلقائي لمشاعر الجذع، وأحاسيسه، وهكذا يثوب عن هذا الخلو الشعوري خلواً نقدياً، وهذا ما يقصر اتحصار هذا النمط من الشعر في حقبة تاريخية معينة إبداعاً ونقداً، ولا يحمل في ذاته إمكانات الخلود الفني عند التصجيل التاريخي، والوثائقي، لأنه من إهرزات الأيديولوجيا كما تطرح في النظرية التركسية، وبنمازتها، وهذا المضمون الأيديولوجي حاضر في جميع عقب التنكير البشري، وبالتالي يحيد بالنقد عن مساره الشروع إلى مسارات تحكمها السيطرة على النص، وهذه هي وظيفة النقد من منظور ماركسي صرف، حيث إن «وظيفة النقد هي أن يفسح عن وهمية النص، عن لا حقيقته، لأن النص هذه اللاحقيقية واللاواقعية محسب بملك شيئين: سر استناره، وسر تجسيده للأيديولوجيا المسيطرة، أو انفجاراته الداخلية التي تتورد على سلطة الأيديولوجيا المسيطرة، وتسمى إلى تدميرها ونسفها»^{٢١}.

تلك هي وظيفة النقد التي تسمى إلى **تجسير النص** من الداخل بوصفه سلطة أيديولوجية، فالمسئلة النقدية في هذا الصنيع ممارسة لسلطة النص الأيديولوجية، ومن ثم، فإن النقد في هذا السياق مشغول بمسائل فكرية، وفي مقابل موقف دهاء التثبيث بالأيديولوجيا في التعامل النقدي مع النص الأدبي، يرى فريق من النقاد أن الملول عليه في فهم النص، إنما لفته وسياحته انجمالية، وإذا كانت القواعد الفكرية لا تلتفت إلى معاني النص، ولا تطمح إلى كشف مراميهِ ومقاصده، فإن الممارسة التأويلية تركز إلى الاحتماء بلغة النص، هروباً من حالة الكمون إلى حالة التفعيل، والتحقق العملي، وهذا ما ترفضه القاربة الشكلية، إذاً ليس التأويل جلاءً معلى، وإنما هو ميدان صراع، التأويل سلاح لممارسة الفهر على الكلام، إنه لذلك لا يقضي إلى عظم، وإنما هو أداة في يد الأيديولوجيا^{٢٢}. وهذا تعبير جلي، ودعوة صريحة من فوكو، الذي لا يرى أن العلامة اللغوية ليست برونه مفارقة من آثار التأويل، بمعنى أن فعلاء الممارسة التأويلية ليس العلى، وإنما ميدان للبارزة الفكرية والمذهبية.

والتأويل هو وسيلة المناهضة، والصراع الفكري، وبالتالي فالتأويل ليس فن الفهم، أو قواعد تفسير النص الأدبي، واللافت للظن أن فوكو يطرح مفهومًا مخالفًا لما هو مألوف في الحقل النقدي المعاصر، ذلك أن المصادر التاريخية تقرر بأن التأويل هو فن التهم، غير أنه يرى فيه وسيلة لفتح النص وفهره، لينطلق بما يتلائم ووجهات النقاد الفكرية، إذن هو آلة الفسق الفكري الذي يسعى إلى انتزاع اعتراف كاذب من كلمات النص بالقوة والاعتصاب.

قراءة النص الأدبي مع من: فلسفة النص

ومحصلة هذا الافتصاص الأيديولوجي اختفاء معاني النص وراء القهر الممارس على الخطاب الأدبي لكي، يتحول فعل العنف الذي يمارسه التأويل على الخطاب إلى قهر النص على أن ينطق بما يريد التأويل، وما يتفق مع رؤية التأويل وایدیولوجیته. وتحول النص إلى انعكاس لأراء التأويل القبلية والبرهنة عليها⁽³⁷⁾.

إن المنظور النظري الذي ينطلق منه فوكو لا يعتبر التأويل علماً لتواعد الفهم والتفسير - كما أسلفنا - وأغلب الظن أن هذا التحول لمعاني البناء الثقافي لمقاصد التأويل واستثمارها في الإسقاط الذهني الذي تحركه نزوات التألق ورغباته، يبعث على التساؤلات الآتية: هل المعرفة العقلية أسيل أم النص الأدبي؟ وهل التحليل الثقافي، قصد فهم النص في تجلياته التعبيرية المختلفة، يعد هامشياً أمام أسبقية القراءة الأيديولوجية؟ وهل الممارسة التأويلية هي بحث عن الفهم الفرضي القائم على التحيز الأيديولوجي، والفهميات السابقة؟ وهل العمل الذهني المجرد هو منهج القراءة المفروضة؟ وهل العاية الفصلية للتأويلية للنص هي فهم النص بصورة أكثر وضوحاً وجلاءً أم الإبهال هي عتامة ومداخلة الضيق؟ وأخيراً هل النص تشكيل أيديولوجي صرفة؟

ومع وقفة واعية مسؤولة لهذه التساؤلات تبين بجلاء أن معضلة القراءة الأيديولوجية منحوجة إلى قدر من الأناذ والروية، ولعلنا خاطر في مناقشتها، بيان ذلك أن فلسفة دعاة الأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي تسلم إلى تفهيم مكونات من خلال الاستعانة بوسائل خارج النص، وليست قائمة من ذاته، وإنما هي متحمدة عليه، رغبة في السيطرة والتحكم في الألفاظ والكلمات، لتصلح مبرر الاعتقاد السائد أن فهم النص الأدبي ذو طبيعة ذهنية عقلية سابقة على النص، بغية تحقيق أغراض ليست من مقاصد القراءة النطقية الجادة، وتعتبر فكرة تسخير التأويل بوصفه سلاحاً للأيديولوجيا من أبرز وكلائز التكبر النظري لدعاة القراءة الذهنية، ومن مضمخات القراءة المفروضة تحقيق النفعة من خلال ترسيخ مفهوم الفرض، إذ تقوم الفكر الغربي أن ينظر إلى الفهم باعتباره أداة، ولكل أداة غرض، تعودنا أن نقول فكرة الفهم بفكرة الاستغلال وتحقيق ما نشاء من الأغراض، أو تعودنا أن ننظر إلى الفهم من خلال ما يشبه القسر أو «التحكم» الذي نصدره على الأشياء⁽³⁸⁾.

ومفطن طاهر كلام مصطفى صاصف أن فلسفة التحكم في النص الأدبي، ملاكها الرغبة في استغلال ما هو خارجي عن النص، وتوظيفه لخدمة مضمخة، وهذا التوظيف الأيديولوجي من سمات العداوة الغربية التي: «تتحكم في الميزال، وتتحكم في تحديد ما تنفي، وتتحكم في توجيه التأويل»⁽³⁹⁾.

إن فلسفة التحكم في النص والآليات، إرضاء لتوجيه أيديولوجي محدود، تؤدي إلى خرق قواعد الممارسة التأويلية الأصلية، وانتهاك أخلاق القارية التطبيقية الرشيدة، حيث تسخر

معاني النص، ودلالاته لغويات ذاتية ومقاصد شخصية، ولعل هذا التسطير الفكري يتنافى مع جوهر الموضوع الأدبي الرفيع، ذلك أن: «كل نص عظيم يتجاوز عن الشواوب والتزعمات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو مقاومه»^{١٣٩}.

لا أحد يجرؤ حتى الآن على الادعاء بأن الموضوع الأدبي الخائفة إنما خلعت ضيا لمواقفها الأيديولوجية، أو توجهاتها الفكرية كما ذكرنا سابقا، وإنما كثافة النص الأسلوبية، وطاقاته التعبيرية، هي ملجأ من ملجأ البقاء الفني، بل هي التي تعطي شرعية تجاوز الإطار الفكري الضيق إلى أفق نقدية رحبة، فالنص قد شكل من إشوات، ورموز حرة طليقة تأبى السور، وتبلى عن التهور، وترفض الانقياد، إنها تعشق الانعتاق والتعدد المتشعب، ولعل هذا التحرر نسوغة طبيعة النص الفنية، والجمالية ومن ثم لا مجال للتسلط والتحكم، وتبقى العلامة اللغوية محافظة على بكارها، وفجر خاضعة إلى مساومة الاستطراق القهري كما هو مسمى: «كل ذي نزعة يلتزم التأنيب من الكلمات»^{١٤٠}.

إن التماس التأنيب من الكلمات - على حد تعبير - مصطلقي ناصف - ينبغي ألا توجهه نزعات القمع والاضطهاد السلط، على النص، وإنما الموضوع الرفيع بحكم جمالياتها تكشف حجاب صورتها لتأخذ لا يلتزم التأنيب الذهني، بقدر ما يلتزم مقاصد النص، وغفاه الجمالية.

ويبدو من مراجعة تحليل أراء دعاة الموقف الأيديولوجي السابق، وفهرها أنه لا شك من مناقشة بعض المسوغات التي ينبغي إليها مجادة في التطوير للتعرف في الفرواق التقدمية، وتوظيفها باعتبارها أداة في سلطة الأيديولوجيا تتصرف كيفما تشاء من غير وزع هي، أو وقاية أخلاقية تمنعها من أن تعبد، أو تشبب عن ضوابط الممارسة التأويلية، ولعل من أبرز هذه المسوغات: صعوبة التخلص من الأفكار المسبقة، والمعتقدات والأراء الشخصية، وهي معضلة تتبع من طبيعة العلوم الإنسانية، ذلك أن المادة المتشعبة هي مادة إنسانية لمكن عالمنا ضميا ودلاليا الصقل بالنفس البشرية، غير أن المعالجة الموضوعية للنص بالاستعانة بتجريب تنقيات المنهجية المعاصرة في العلوم التطبيقية العلمية، ضئيلة بل تعد من حدود الذاتية إلى أقصى الحدود، استنادا إلى طبيعة العلامة اللغوية المحسوسة، ودقة الوسائل الإحوائية، والمنهجية في التحليل الأسلوب للنص، فعملية المقاربة، ومادية النص الأدبي تساعدان على تقصي التسمي إلى توسيع فضاء الموضوعية في الممارسة النقدية، ولقد شاع في مجال الدراسات الأدبية - بحجة علمية الخطأ الأدبي، وعظمية منهج المقاربة - بأن الذاتية هي معومات تعرقل رؤية النص في صفاته وبراهنه وعديته الأولى ولكن: كيف تلج على حضور الموضوعية في مجال معرفي تسيطر عليه الذاتية إلى حد ما؟ اليس من التصف الحديث عن أثر الذاتية في قراءة النص الأدبي، والذاتية جزء مكن في بنية النظام اللغوي للنص؟ ولينا بحاجة إلى التفكير في هذا المقام بأن الأدب في بعض جوانبه تعبير عن عاطفة إنسانية.

قراءة النص الأدبي: من، ما، لماذا، كيف؟

ومع الإقرار بموضوعية المقاربة النقدية، ما ينبغي أن نتراخى وراء قولنا: إن الذاتية عنصر جوهري في البناء النصي، وهذا يعني أن الذاتية هي التشكيل اللغوي أقل حضوراً بكثير من الذاتية في القراءة النقدية، بل هي عنصر هامشي، بيد أن الأعراس الأيديولوجية المختلفة هي التي تمنح لحضورها سلطة مرجعية، بل مطلق القوة في التعامل مع النص.

وليس من ريب في أن العوامل الذاتية من مكونات النص المحورية، غير أن ما يمكن أن يعد علامة بارزة هو هامشية هذه العوامل الشخصية في القراءة النقدية، وشأن بين حضور بارز في عملية تشكيل النص - وعمود مسيطر بعد عملية التشكيل، بيان ذلك أنه لا يمكن إنكار أن جهد غياب الذاتية، سواء في بناء النص الأدبي أو في قراءته، ولكن الإشكال القائم هو: ما حدود هذا الحضور خاصة في البناء القراءة النقدية؟ هل يُطلق العنوان للفاقد أن يتصرف تصرفاً حراً في قضاء النص؟ ومن خوله هذه المسألة المطلقة ليحل محل المبدع؟ ألا بعد توظيف العناصر الذاتية في القراءة النقدية إشغاما غير مشروع؟

ولا نزاع في أن فعل القراءة هو عملية شائكة، ومفيدة تجسدها عوامل نصية وطرح نصية، وهذا يعني أن الجزء اليسير جداً من الذاتية يمكن أن يسهم في فهم النص - وتقويمه، وهذا الإسهام بعد مشروعيته من تاريخ التقييم المعاصر، كما يشير ذلك كبار مفكرين نظرية القراءة. حيث إن الفكر الألماني إيزر - أومر من مؤسسي نظرية الكائن الجمالي الألائية - يرى أنه: «إذا كان المعنى يتقدم في شكل صورة، فإن الدالة لا يمكن أبداً أن تختفي»⁽³⁷⁾.

يقود إيزر في هذا النص أن المتصور الذاتي عامل جوهري في حال بناء النص على الصور المتبجئة للإحساس والخيال، ذلك أن ما يتصور حضور الذات ههنا: هو طبيعة المعنى المجازي القديم في شكل يستوجب فتح المجال للخيال، بيد أن التصور الأدبي ليست على درجة واحدة من التعبير اللغوي، فكلما كان النص رقيقاً موعلاً في الصنعة الفنية، استوجب كبير عناية في فهمه، وهذا لا يعني انتزاع المعنى انتزاعاً وفق هوى أو نزوة تصادف عقل القارئ، بل: «إن فهم الكلمات ضرب من التخطيط التشبيك، وليس في هذا عيب، ولكننا لا نتصور الكلمات غالباً كالكلمات مرادفة مثيرة للفضول، إلا إذا وجدنا عقيبات يسيرة تسميها تكلفاً، أو صنعة أو إغراء»⁽³⁸⁾.

إن طبيعة العملية التحقيقية الفرضية، كما يرى مصطفى تاسيط، غير أن الافتراض والتخمين ههنا لا يجوز أن يُفهم في إطار الإسقاط الذهني والمعادني على النص، كما لا نستطيع أن نزع أن القراءة النقدية بريئة براء النص للضرورة، فمبدع النص، وبالفعل كلاهما يمتلكان موقفاً، ولا يمكن عزل هذا الموقف عن الآخر الشخصي، ذلك أنه، ليس لم ذات عبارة من موقف، وليس لم فهم يعزى من الموقف⁽³⁹⁾.

بحسب رأي مصطفى ناصف إلى إضافة لما يقفه من غموض. وأجب التوضيح، صحيح أن انقضاء التلويحي من التأثيرات الذاتية هو معضلة مستعصية على الحل، بيد أن من اللازم تحديد كلمة «موقف» لأنها كلمة فضفاضة بالغة التعميم والتضليل.

ولا نستطيع أن نذكر امتزاج مواقف المبدع والتأقّد بالذاتية، أو ما يمكن أن يسمى موقفاً مهما تحدى الموضوعية، والرقابة العقلية. وهذا ما لا نرى سبيلاً إلى إنكاره، أو التخلص منه، لارتباطه بطبيعة النفس البشرية، خاصة في حقل معرفي من أبرز سماته المواقف والأحاسيس الإنسانية. فبما أن التأقّد موقف من النص المقروء، أو من مبدعه، لا يعني بهال من الأحوال المعارضة السياسية، وبهذا المفهوم الذي يميز القراءة الفرضية، يتحول النص إلى ميدان للصراع، فالقراءة ليست موقفاً أيديولوجياً من النص الأدبي، والقارئ صاحب موقف بالضي الذي يؤدي إلى ممارسة تأويلية مثمرة فعالة، ومعايشة نفسية خصبة، إنها حالة من التماسي الروحي، والمزاج الصوفي في معاينة قضاء النص.

والواقع أن الاندفاع بأن القراءة موقف، والقارئ صاحب موقف، هو رأي مضلل يخطئ الكثير من الحفّاد الذين إزاء النص، ولعل البلاد الوحي الذي يكثف حقيقة التوسل بالمواقف الأيديولوجية والتزعات الذهنية. هو قدرة المبدع على تشكيل النص لتشكيلاً فيها يسد باب المواقف التسلسلية، فكما كان المبدع اقتر على إجادة الصنعة الفنية والجمالية، فهناك فرضي الاعتماد على النص، والكبر العظمى في حوسب القراءات ذات الطرح الفكري والسياسي، يجد منفذاً للتسلل إلى الموضوع التي تعبر عن الطواغر الاجتماعية، كالتأويلية يعقّق الطبقات الكلاسيكية في تصور الماركسيين، وهنا تتساءل: ألا يمكن أن يعبر المبدع عن مجتمعه تعبيراً صادقاً من دون أن يُسخر منه تفسيراً تحكّمه الشعارات، والتزعات الضيقة؟

إن قوة السبك، وإجادة الصنعة، وحسن التشكيل الجمالي، هي وسائل تمنع من بروز دواعي التوجه الفكري في التعامل مع النص الأدبي. وقد يعاج الموقف الفكري صياغة جمالية من غير أثر لهذه التزعات الذهنية. ومن هنا لا يتحول النص إلى منبر للأنهيد والمعارضة، حيث إن النص هو رؤية كونية لمعاناة البشرية، وقضاء تتلاقى فيه قيم الإنسانية، وهذا ما ترفضه القراءة الأيديولوجية، ذلك أن «الأيديولوجيا أكثر الأشياء ارتباطاً بما يشبه المونولوج الفردي» يدعو إليه بعض الناس ابتغاء هزيمة الآخرين أو التفهيم بهم،^(١٠)

ولعل الطابع الخلق الأيديولوجية بوصفها تسلباً من الأفكار، والتصورات، والمعتقدات الضيقة أقرب إلى أنواع محددة بعضها من الخطاب، وكما كان النص بالتزعات الأيديولوجية الصق، كانت إمكانات التسلط عليه أكبر وأوفر، في حين أن الموضوع الشربة التجسّد بالبحانات النص وغلاله هي أنظمة لغوية مفتوحة على تعدد القراءات النقدية الجاد، على نحو يتيح التأقّد اللبيب أن يسعى إلى التطويع من قوة انتمائه الذهني، ومن ثم يضجر النص

من جوانب النص، ونطلق الدلالة من نواحيه، وتضيض المعاني من الطارد، وربما كان التعصيب الأوفر لحضور الفراءة الفرصة هو ميثل في الخصومة، وهزيمة الآخرين. وقد عبر أحد الباحثين عن ماهية الأيديولوجيا الثقافية قائلا: «الأيديولوجيا هي أنظمة مطلقة تقوم على أحكام ميتسرة ومبسقة، وإيمان نهائي. ولهذا فهي خطر على الحلول، وعلى الرغم من ذلك، فمسألة التحرر من الأيديولوجيا وهم، كما أن عملية نزاع الطابع الأيديولوجي وهم أيديولوجي قائم في أصله»⁽¹⁾.

ولا خلاف في أن سبب الانغلاق - الذي هو سمة مركزية في تكوين الأنظمة الأيديولوجية - يقوم على الاختزال والتعصب الذي يهدي الحقيقة المطلقة. بيد أن اللافت للنظر في نص ياكوب بارون أنه حدد الأيديولوجيا تحديدا ناعما من طبيعتها الانتقالية، غير أنه يقر بصعوبة التحرر من أسر الأيديولوجيا، وهو اتفاق يراء الباحث مستحيلا، وهذا تساؤل: ألا يمكن أن يكون القدر من الأيديولوجيا شافيا برون؟ ألا يمكن للتقد أن يكون عقلانيا؟

ينبغي أن نميز بين أمرين في سياق الحديث عن مسألة التجرد من الأيديولوجيا هي فراءة النص الأدبي، أولهما: أن العناصر الذاتية يمكن الحد من سلطانها في الممارسة النقدية بالتركيز على لغة النص بوصفها وسط التجربة التأويلية، وثانيهما: أن المعتقدات، والأنماط الفكرية له سلطة قوية خارج الخطاب الأدبي، ذلك أن الاقتناء المكثري مشروط في مضاربة نموص مهيمية، أو ذات نتائج أولها هي إقرار في طبيعة القائد النفسية لها عميق الأثر في توجيه النص، حيث إن الفارق المشعور شعبا بالسرعات المدوية، والفكرية لا يمكن أن يرى النص الأدبي في فضاء من الوضوح والبراط، والشفافية، فضلا عن أن النصوص العظيمة هي التي تستجيب لأساليب تناول القوي والأسلوبي، وقادى عن الداهب والمشارب والمعتقدات، ومن المسلم به أن التقويم النقدي عملية مركبة تحكمها جملة من الشواهد، والمعايير، والتقاليد الأدبية المكتسبة، بعضها ذاتي صرفة، وبعضها الآخر موضوعي بحث، وبيتهما ليرز حقيقة التناول النقدي الشروع، الذي يتحدد مصيره من نصاخر ثلاثة عناصر هي:

- طبيعة النص الأدبي، وجنسه.
- المبادئ والتقاليد التي تشكل رؤية الناقد.
- تحديد أغراض الفراءة وأهدافها.

إن مراعاة هذه العناصر الثلاثة، ووضعها في الحسبان كفيلا بأن يرسم صورة واضحة للعالم، بيئة الخصومات قدر الإمكان - عن معضلة اثر التوجه الأيديولوجي في فراءة النص الأدبي، فتحديد نمط النص وطبيعته وجنسه سيساعد على تحديد مسار الفراءة المطلوب، فإذا كانت مدونة النص تمتع من الخطاب السياسي والاجتماعي، فلا ريب أن القراءة ستكون تابعة له، وطرعا منه، أما في النصوص الأدبية (الشعرية أو الشعرية) فالحساسة تختلف،

ذلك أن طبيعة القارئ تفرض أسلوب المعالجة، وطريقة تناول، مراعاة لطبيعة النص اللغوية، والجمالية، وكذلك المرجعية الثقافية والخلقية المكثفة للقائد من العوامل المركزية في توجيه القارئ، فالتأنيق للشيخ بهذه النزعات والشاوب والتصورات الفكرية أنسب أن يتحول إلى التأنيق السياسي، الذي يختلف ماهية وطبيعة عن التأنيق الأدبي، فضلاً عن الفرض من القراءة الذي يحدد التأنيق نفسه في أول ملازمة للنص، فإذا كان التأنيق مهووساً بالصراع الفكري لا ريب أنه سيسعى إلى انشراح التأنيق الفكري من كلمات النص، من خلال الجمع والفهم والافتصاف، كما هو مفعول في بعض المنهجيات النقدية المعاصرة، أما إذا حدد نفسه أسعى غايات التأنيق، وهي الكشف عن البنية التعبيرية للنص، واستكشاف خصائصه الجمالية، فلا يعتقد أنه يبقى حبيس نزاعه، أو نزوعه، وإنما يتصور ناشداً الاستمتاع بمنحة مفارقة الكشف الفلي، ولذا رحلة التأنيق الجمالي.

فالقول بأن أي تفسير لا يخلو من الأيديولوجيا، وأنه لا وجود للقراءة البينة، فيه مبالغة عظيمة، بل إنه ينتحر على صدر القيم الإنسانية، والجوانب النفسية التي ترتفع عن كل المعاشد، والأيديولوجيات، ومن الأسئلة البالغة الدلالة في هذا السياق أن بعض الطواهر الاجتماعية كظاهرة الفقر - مثلاً - يمكن أن تعالج في نص شعري أو نثري من غير أن تصبح بصيغة أيديولوجية معينة تسمى إلى حشرها في نطاق الصراع الطبقي الذي تعبّر عنه المقاربة الماركسية. فمثلاً مهندس الفخر بوصفه ظاهرة اجتماعية من زاوية إنسانية أجدي، وأنسب لكشف حقيقة هذه المواقف الإنسانية والجنسية التي تحدد هذه الظاهرة، بيد أن كثرة من دعاة الأيديولوجيا يصرون إلحاحاً شديداً على تضمن كل الأعمال الأدبية نصيباً من الأيديولوجيا الخفية، أو العلنية، غير أن القاصد التي بين أيدينا لا تعضد هذا الرأي، ولا تستند، بل تختدع انطلاقاً من تعالج شعرية، ونثرية في مختلف العصور الأدبية (الجمالي - الإسلامي - الأموي - العباسي...)، ولا مجال في هذا المقام للفرس في هذا الميدان الرحب، إنما نكتفي ببعض الإشادات، والتلبيحات مساهمة أن تكون فاضلة عن الثقافية، ولعل أبرزها شعر الملقات الذي يطرح تصوراً لطبيعة الحياة، وماهية الإنسان، فهل توفد على الأطلال، والبكاء على الأحبة من الأيديولوجيا؟ ألا يمكن أن تقر هذه المقدمة الطللية قراءة تعكس رؤية الشاعر الطبيعة والقيم الإنسانية؟ وهل إنشاعة الملهوف وجرى الضيف، والدفاع عن القيم الاجتماعية من الأيديولوجيا؟ وهل هاجس الموت والرحيل الذي لازم شعراء الملقات يرتد إلى الأيديولوجيا؟

إن الإقرار بأن كل النصوص الأدبية مشحونة بالأيديولوجيا ومشرية بها، قول فيه كثير من التبسيط، الذي يتجاهل طبيعة الأدب باعتباره - بداية - فعلاً لغوياً، وممارسة جمالية تطمح إلى تصوير القيم الإنسانية، وتجسيدها في قوالب فنية، وهذا ما تليه إليه كثير من الدارسين

قراءة النص الأدبي مع فن معالجة النقاد

في أن: مفضل في تفسير الأعمال الأدبية أساليب التناول التي تركز على القيم الأخلاقية والجزائب السيكولوجية (كتصوير المواقف الإنسانية الخالدة، واستخدام التورية الساحرة... إلخ)، حيث إن هذه القيم والجزائب ترتفع فوق العقائد والأيدولوجيات،⁽¹⁴⁾

ولعل من الصحيح الذي يستند إليها دعاء التفسير الأيديولوجي هي: تكادهم انتفاء البكارة العقلية، والحياد النصي. وقد حاول بعضهم تجسيد هذه الفكرة من خلال القصة المعاصرة التي تعد نموذجا مناسباً لتدعيم رؤاهم الفكرية، وكما هو معلوم فإن القصة، أو الرواية من الأجناس الأدبية التي تركز أساساً على وظيفة أيديولوجية محددة سلفاً، لتجد طريقاً جاهزاً معها مسبقاً لتلك رموز القصة، أو الرواية وحلق بعض الترتيبات الضرورية التي يقرأ في ضوئها هذا النص القصصي، ولعل جنس الرواية أو القصة الصقل بالتفسير الأيديولوجي الماركسي، ذلك أنه شاع أن التعبير عن معاناة الإنسانية أقرب إلى التنظيم الاجتماعي في أبعاد السياسية والاقتصادية والثقافية، وهذا ما يجعل مفهوم الأيديولوجيا يكتب معناه السائد من النظرية الماركسية، ومعارضتها، في حين نجد أن المحتوى الأيديولوجي حاضر في جميع فترات التفكير الإنساني، وخلال كل مراحل تاريخ البشرية، ويمكن أن نسوق شاهداً هنا من الرواية الجزائرية المعاصرة، وهو **أحزب نموذج** رواه يحدد التوجيه الأيديولوجي في القراءة النقدية من خلال رواية **عبد الحميد بن هدوقة** - رحمه الله - = **الجزيرة والراويش**،⁽¹⁵⁾ هذه الرواية التي شكلت قنناً من بعض الشخصيات الروائية التي تستجيب إلى بعض التوجهات الفكرية لدى فئة مثقفة جزائرية، وهنا نستوقفنا بعض الملاحظات التي تحتاج إلى إضافة.

إن القول بعدم وجود انتقاء نقدي، أو البكارة العقلية في القراءة مسألة فيها نظر، ذلك أن طرح مسألة الحياد والبراءة في الممارسة التأويلية طرح مفضل، بيان ذلك أن الناقد الحاذق الذي يسعى من خلال تعامله مع لغة النص بوصفها مركز العملية التأويلية، لا يعتقد أنه سيحيد عنها لتأكيد تصورات مذهبية تشحنه شعنا ليلقن على النص معتدلاً، ومفتصباً لحرمة، ثم إن رموز النص ومكوناته هي التي تفرض نفسها على الناقد، وتجعله يتقارط طواعية لهذه السلطة الشرعية، وهي سلطة نابعة من جوهر النص، وليست مقبحة عليه. ثم إن حجة المعايير الأدبية، والقواعد الفنية التي تصوغ ذهنية القارئ، وتشكل افقه الشطحي ليست بهذه القوة من التوجيه الأيديولوجي، وقد يقرأ المرء النص بمنأى عن هذه الترسيمات والخبرات القرائية إذا أخضع مقروئته للضبط، والرافقة العقلية، وإن انفلت بعض التوجهات اللاواعية أثناء القراءة، قد ترد بالحاور، والمساغة للثمرة الفعالة إلى ضياء الحياد النصي، ولنا هنا بحاجة إلى إعادة التذكير بما حفلته المقاربات الأسلوبية الحديثة في معالجة النصوص المعقدة.

ومن الثابت في العقول، والقائم في النفوس، أن التصوص الحديثة صبتة وبناءً وتصورا للعباد، هي التصوص التي تتخذ لكاء القراءات الأيديولوجية، هي حين أن التصوص الرفيعة تنأى عن المذاهب والمفانك، وتسمى جاهدة إلى السمو بالفهم الإنسانية والأخلاقية، ولا تصيد عثرات الناس، وتكفد بالأهم ومفانهم.

ولا تكون مفانين إذا قلنا، إن الغاية القصوى للقراءة النقدية هي الاستعباب العميق للمؤلف الذي وقع شهادة ميلاده من خلال نص صافه لمصاعد وفانبات، قد تختلف عما يراء أن تصفقه القراءة النقدية الههوهة بالأيديولوجيا، من خلال قراءة تمارس تفوردها على النص من موقف أيديولوجي، وهو نموذج مغير مشروع أو أن الناقد تنقيد بالقراءة القصيدة التي تراعي حرمة الحدود، وقداصة النفوذ، بما يفتح وجود نقد يريه يتعشق الكشف عن بعض طفاهة الوجود الإنساني الفانق خلف أسوار النص الأدبي، ولكن الانكفاء يحدد في بعض الحالات مسجلات الاختيار والانكفاء، والانتخاب، لأن المعرفة مهما سمعت إلى الفناء فانها تظل مسكونة بالأيديولوجيا،¹⁰⁰ فكيف يتحقق الفناء التناوبي في ظل رغبة دفينة لاختزال الحقيقة الأدبية، وتقصيه خصائص النص، وزهزة ثوابته؟

والحقيقة أنه لا يستطيع ناقد مشفوس أن ينكر أن استعابة القراءات للزهة، والتعبرة والتعابدة، والتهرئة - كما يزعم دعاة التفسير الأيديولوجي - هي في حقيقة جوهريها دعوة لضعي هوسا يسكن قروفا من تنقية يفتنون، انتشار الصفة الإنسانية المستبورة، ويتذرعون بالمفانلة، والخطاب العلمي، والحرية الأكاديمية، ويستندون في إلحاحهم الشديد على التوجه الفكري في قراءة النص إلى رؤية ماركسية ترى أن القراءات السياسية تابعة من الصراع الطبقي، وهذا ما ذهب إليه حسن حنفي بقوله: «فالنص في تكوينه وفي قراءته سلاح أيديولوجي خاصة في منضمات سلطوية فكرية وسياسية، كل جماعة ترى نفسها في النص، وتسطر أمانيها عليه، ترى فيه دفاعا عن مصالحها وهجومها على خصومها».¹⁰¹

ولا شك في أن الطرح الذي يراء حسن حنفي لفهوم القراءات لا يخرج عن إطار الماركسية التي تقوم على نسق معرفي يسمى إلى تفسير الواقع، ويرجع لرؤية مستقبلية لصياغته، فهي منهج فكري متين من علاقات اقتصادية معينة هي مجتمع ما، قد يرتبط بمصالح طبقية أو جماعة ما، ولإثبات لهافته هذه الدعوى تضطر إلى الوقوف أمام هذا النص لما فيه من تناقضات صريحة، لا تتسم مع مفهوم القراءات النقدية، كما هو معروف في مجال الدراسات التناوبية المعاصرة، ولعل أولى الإشارات التي نسوقها في هذا الموضع هي مفهوم اختيار القروء، الذي يدعو بالغ التعليم، ومن المفيد أن نضاهل: ما دوافع الاختيار؟ وهل هذه الدوافع تابعة من محدثات ذاتية أم موضوعية؟ وهل يتم الاختيار وفق عناصر نصية أم خارج نصية؟

ولا مشاحة في أن الاختيار هو أحد أعمدة المناوئة التأويلية التي يبنى من خلالها النص، حيث يروم المبدع انتقاء العناصر اللغوية المناسبة للمعاني الجلية البليغة، كما أن الناقد يختار النصوص الخالصة التي تتوافر على عناصر الإبداع والخلود، ويعني هذا أن ضابط الاختيار هو مدى استجابة النص للرؤى الفنية والكونية والإنسانية، بعيداً عن الاضطراب والإقصاء، والغايت للتأني أن النص الذي يتحدث عنه حسن حنفي هو النص السياسي الذي يقدم فئة سياسية واجتماعية معينة، تملك من وسائل التسلط والاستبداد ما يكفي للتشديد بالآخرين إطفاء هزيمتهم.

وحاصل القول: إن القراءة كما يراها دعاة التفسير الأيديولوجي هي اختيار للمقروء وفق تصورات طبقية، غير أن القراءة الحقة هي قراءة مسئولية ناصحة راشدة لا تحتمل أخطاءاً فكرية، أو نوازع مذهبية وعقائدية، ولا تشغل بالكائنة والذاتية، أو تقراء النصوص من منظور خيالية مفتوحة لا يسندها دليل جمالي أو عقلي، فالذهاب عن المصالح الطبقية في المجتمعات المتسلطة هو قضاء ممارسة سياسية تصاح لخطاب غير الخطاب الأصيل، كما أن التهجيم على الخصوم يتدرج في إطار المنافسة الفكرية، وهكذا يتبين لنا أن التأويل ليس مهيداً صراع وخصومة، حيث يتخذ النص وسيلة للإقصاء والإلغاء، بل إن النص يسعى من هذه المقاصد، والغايات الغريبة عليه، حتى إن ما يسمى عادة بالشعر السياسي يمكن أن يسمى تجاوزاً شعراً، لأنه أقرب إلى روح القمار السياسية، وإشباع الحشيشي لتقبل جمالي، وتسمه من التسمات الشعرية التي تلامس أرواحنا.

ومن الجدي أن النص الخالد والرفيع يجد مسلكه إلى قلوب النقاد، ويستعمل النفوس بتأثيره، حتى في ظل سلطة موهنة مهما كان مصدرها، وفي تقديرنا أن كثيرون من الشعراء العرب استطاع أن يتصل إلى قلوب خصومه، ومعارضيه لا بقوة الأيديولوجيا، وإنما بقوة التأثير الوجداني والفني.

وأكبر الظن أن العجز النفسي عن مواجهة النص الأدبي، هو العامل المركزي في حضور التفسير الأيديولوجي الدائم على فكرة القراءة المفروضة التي توجهها موجبات عديدة تحفي مركز النص، فالإشهاد عن التوجه الفكري في القراءة النقدية هو مطلب مشروع، يجد مشروعيته من طبيعة الخطاب الأدبي ومحدداته الفنية، والتعبيرية والأسلوبية، فلهذا يتحقق بعتا عن هذا التوجيه المقصود الذي فرض فرضاً على إطار لغوي له خصوصياته، وسعته التمييزية، ذلك أن النص المثقل بالقيم الفنية، والإنسانية تشاد إليه دقائق المعاني صاغرة لأدنى ملامسة نقدية، حتى في أعقد النصوص الأدبية، وأكثرها رمزية وإيقالاً في الخيال الأدبي، فإنه يمكن للحدس الأسلوب أن يصل إلى بعض المعاني المستورة، على خلاف ما يراه بعض الباحثين من أن غياب التوجيه الفكري يعني اللامقاربة، وهذا ما أشار إليه

حسن ختفي بقوله: «إن القراءة غير الموجهة تحصيل حاصل لا تؤدي إلى معنى. لأن القارئ يقرأ من غير أن يوجه النص نحو معنى معين لتحقيق هدف، فالعنى هدف قبل التحقق، والهدف معنى متحقق. القراءة إذن موقف، والقارئ صاحب موقفه، وفي هذه الحالة فقط يصبح النص دالاً ذا معنى»^(٢٤).

ولا ريب في أن هذا النص يشير إلى جملة من المفاهيم التي ظاهرها المادية، وباطنها غير ذلك، فإني معنى يقصد الباحث هل المعنى الأيديولوجي الذي يوجهه التفسير الذهني أم المعنى الذي قصده المبدع؟ لم تربط عبارة القراءة النقدية بالأيديولوجيا؟ ليس في هذا الربط ما يوحي بتوجيه أيديولوجي؟

إن جملة المفاهيم التي طرحها الباحث القدير حسن ختفي لتعرف من معين الانجاء التاركمني من غير أن يفصح عن ذلك: الموقف، والموقف، والغرس، كلها مصطلحات خارجة عن المفاهيم الشائعة في حقل الدراسة النقدية المعاصرة، بدليل أن القراءة وفق هذا المنظور توجيه أيديولوجي، والاقراءة هي غياب التوجيه، فبعض المصطلحات انسب للخطاب السياسي، فلو كان النص سلبياً لا نعتقد أن عاطلاً ينكر التحيز موقف فكري، أو يتجاهل على المعنى قصد توجيهه وجهة المرجعية المتكررة والثقافية للقارئ غير أن القراءة النقدية ليست حركة ذهنية لكي يطرح هنا مفهوم التحيز، أنها ممارسة لغوية تسعى إلى كشف المحجوب من النص، وما ينبغي أن نتوه في ظل تفسيرات كثيرة مطروحة لها، إلى الاعتقاد السائد في بعض الأوساط النقدية أن التركيز على لغة النص وسلوة في القراءة هو وهم أيديولوجي، أو إخفاء لموقف مضمر.

والحقيقة أن تحديد المصطلحات النقدية تحديداً ناعياً من رحم النص الأدبي، وطبيعته وجوهره سيكتشف زيف التفسير الأيديولوجي للفهم على فضاء الممارسة النقدية. ومن الخطأ الجسيم تقديم مسوغات وإغية لإعطاء التفسير الفكري شرعية الفعل، والوجود في ظل حقل معرفي الحق بالقراءة الأدبية، ولعل الخلط بين الناهج، والحقول المعرفية، ومحاولة تكسير الحواجز المنهجية بين مختلف الخطابات هما ممكن هذا الاضطراب للتهجي، غير أنه في حال وضوح سوى الممارسة النقدية، وانكشاف معالها، فحينئذ يصبح لكل صناعة أهل يرجع إليهم في معرفة خصائصها، ويمتناع بازانهم، ولا يتحول التحليل الفني والجمالي لنص الأدبي (شعراً أو نثراً) من اختصاص الحقل السياسي، ولا يمتزج الخطاب الأدبي بالخطاب السياسي، فكل منهما سمات بارزة، وخصائص معلومة لتشكل وتحليلها وقتها، ولكن نزوات التسلط ورغبات المتصورة هي سميت هذا التناقض، فالمواقف الأيديولوجية، والتحليلات السياسية أضع لفضاء الممارسة الحزبية الضيقة، وهي ممارسة مشروعة ما لم تخرج عن إطارها الحقيقي، وما لم تتوصل بإجراءات غيرها من الفضاءات المعرفية الأخرى.

قراءة النص الأدبي مع نور فلسفة النقاد

فالمرادف الأيديولوجي من النص الأدبي هو موقف متفرع من الدلالات الظرفية، والاصطلاحية لكلمة (موقف)، وغالباً ما يستخدم هذا اللفظ للتعبير عن إبداء رأي، أو تصور، أو تقدير إزاء موضوع من موضوعات الحياة الإنسانية، فبمرار القراءة النقدية معكومة بشروط النقد الأدبي والبيانه، وبمحاولة واضحة، فإن المطالبة بالقراءة النقدية لا تعني بحال شجب الموقف الأيديولوجي، أو محاولة استبعاده، كما يرى بعض الدارسين، حيث يقول: «من الأفضل مثلاً مرة أن يقوم المرء بتحليل أيديولوجي، وأن يُقدم على انطلاق موقف أيديولوجي واضح - يسعى جليداً لتوضيحه - من أن يكون مدعياً لإدانة التحليل الأيديولوجي، أو أن يشجب الموقف الأيديولوجي فيما هو يعبر عن موقف أيديولوجي»^(١٢).

ونحن نقول: من الأفضل ألف مرة أن يقوم الناقد بتحليل جمالي لنص أدبي، على أن يتوارى خلف تفسير أيديولوجي يعكس حقيقة العجز المكشوف عن قراءة النص في تجلياته الفنية والأخلاقية والإيمانية، بعيداً عن المذاهب الفكرية المهيمنة، والمسكونة حد المثالية بالأيديولوجيا.

وهنا تتساءل: ما المقاييس العلمية لهذه المناقشة التي يدعيها الباحث؟ ولماذا لا يقرأ النص قراءة جمالية، وهي القراءة للشروعية؟ وهل مصطلح الخطاب السياسي هي مضامين أدبية فنية؟ وهل وسائل التحليل الإجرائية والمنهجية واحدة هي كلتا الحالتين؟ فما أسهل أن يسعى المرء إلى عدم صرح العلوم الإنسانية، وأن يرضى على التخلي التوازي شديداً برؤيتها وما أصعب أن يعثر الإنسان فهم البناء والمثالية؟

ألا يمكن أن يقرأ النص الأدبي قراءة نقدية في غياب هذا الهمس الأيديولوجي؟ ليس في التثبت بالتحليل الأيديولوجي على حساب التحليل الفني والجمالي اعتداء على حرمة النص وطبيعته ومافيته؟ لا اعتد أن ناقداً حقيقياً قبل بأن يضعي بالنص لحساب الأيديولوجيا، إن التصحية هنا شكل من أشكال اغتيال الحقيقة الأدبية، وخلق ممالكها، فالمحلل السياسي منوط بأمر احترام وظيفة الناقد الأدبي، وترك المجال لتقاء ليعطوا النصوص الأدبية عند الشبهة أحوالها، ذلك أن الكلمة ليست أداة أو وسيلة، إنها غاية ومقصود إنساني تفيض بنابع الحكمة من أظفاره.

٤ - الإلقاء والإلقاء

من إغزوات القراءة المفروضة، آلية الإقصاء والإلغاء، إذ ينزع القول الأيديولوجي منزهاً انتقائياً في اختيار العناصر الطامعة لتصوراته وأفكاره، وهو تصرف نابع من تأكيد اهتمامات وهوأخص مذهبية على حساب العناصر المشككة للتسبيح اللغوي، فالمعملية هي عملية جذب وانتزاع لكونيات نصية بعينها في مقابل إلغاء أخرى، وهي هذا الانتخاب إقصاء لمواقع قد تكون مركزية، والإلغاء على مواقع هامشية، فما يواهي الإلغاء في القراءة المفروضة؟

إن حاجس الفروض المتوخى من كل قراءة هو الذي ولد إليه الإلقاء، فلما يناسب توجهات للقول وعقائده وطروحاته الفكرية يحدّثه إلى خلد. وما يراه مخالفا لتوجهاته يتنصص ويغلي، وبين الجذب والتغلي، تتربص مواقف وتنتاج هي هي نهاية المطاف نتائج أيديولوجية صرفة وأغلب الظن أن اهتمام هذه الآلية في القراءة التنظيمية يؤدي حتما إلى نتائج خطيرة الشأن، حيث تستوي العناصر المركزية هي النص الأدبي مع العناصر القصورية، ويصبح ما هو مركزي في النص هامشيا، والعكس صحيح، فتوظيف الأنظمة المعرفية في النص، قصد استيعاد ما يخالفها من الانتماءات الثقافية، والاستراتيجيات الفكرية هو تكدير لصفاء الحقيقة الأدبية، وقطع لأوصال النص، وتمطيل لنضاد الاتصال بين القارئ والنص.

ولعل من مضاعف هذه الاستراتيجية الفكرية الشيعة هي قطع أحرار النص، ونجرفته لفرس أيديولوجي بحث، هو القضاء على انسجام النص، وتذيقه الدلالي المستمر، وتحويله إلى بقايا وأشلاء، وخصومات لا رابط بينها، فضلا عن تمزيق خلايا النص، وطمس معالته، فهل النص وحدة متسجمة - تركيبية أم هو ثقب وثقوب، وفجوات مشائرة مبشرة؟

ومن الشغل عليه من المنظر النسائي الحديث أن النص الأدبي وحدة متكاملة متسجمة، ومُشكّلة من مستويات تعبيرية متداخلة، وكل فصل بينها لا يرد إلا لاستعارات منهجية طائفة، ثم إن الإقصاء غير الحذف، وسيلة ملائمة، ذلك أن الحذف هو إجراء جمالي ينزع إليه عادة في أحداث القصة الجمالية، والهدف، كما أن الحذف الجذري من النص لا يؤدي إلى تعطيل عملية التواصل اللغوي، بل رب حذف أبلغ من ذكر - على حدّ تمييز البلاغيين - وهذه الوسيلة لا تحركها أنظمة فكرية عقلانية، بقدر ما هي أداة فنية تسمى إلى حذف فضول الكلام وزائده، وتقريب البعيد كما هو معروف في البلاغة، ومن ثم فالإلقاء والإقصاء وسيلة مطلقة تماما من الحذف، لأن باعها ومحركها الأغراض المبهمة للإساسة للنص، أو لصاحبه من خلال عملية ذاتية خاضعة للزوة الفني، واستجابة لدوافع فكرية ونفسية خارجية عن النص.

ولا مرية في أن الناقد يقرأ النص من اهتمامات تخصصية، وشواغل نسكية، بيد أن النص بخصائصه الأسلوبية وعقائده التعبيرية يحدد آليات القراءة التي تحفظ تماسكه ويناد. وقد يجلج الناقد في أثناء تعامله مع النص إلى الحذف، وينبغي أن نفهم الحذف بهذا بمعنى اختصار الكلمات، والألفاظ التي تخلق انسجاما نصيا، والإبقاء على بعض العناصر، لأنها كلمات مفتاح تستلزم باقي العناصر، وثمة طاقة تعبيرية كامنة في النص، وكل هذه العمليات التي يمتنع بها الناقد، ينبغي أن تتبع من إرادة فنية وجمالية، لا من أغراض فكرية، ومناورات واستراتيجيات معرفية تبني هزيمة الآخرين، فتعامل الاختزالي والاستثنائي مع النص الأدبي، هو من الإجراءات العملية المجرّدة للقراءة التفكيكية، إذ إن النص هو مجموعة من الثقب والثقوب والفجوات التي يملؤها القارئ، ذلك أن النص كما يرى بطور: لا يمثل «نتيجة لغوية

قراءة النص الأدبي مع هي. هانسة التمايلة

متسقة منطقياً، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل (تركيبية) لقوية تعارض نفسها من الداخل، وتضج بالكسور والشروخ والمجوات. على نحو يجعل النص قابلاً للتفسيرات والتأويلات لا نهاية لها⁽¹⁾.

إنّ هذا هو المضموم الذي يقدمه بطار للنص بوصفه ركائماً من الثغرات، والتوترات التي تطلق جواً من التناقض والتوتر والتلق على نحو يسمح المجال للنقاد أن يعلّوا شواغر النص على المؤسسات التي يرتضيها النظامه الفكري. إلقاء وإقصاء، بغية التلذذ باللعب الحر بالأنماط والجمالي، هي سبيلة من التأويلات التناسطة اللاهائية، ما دام النص ليس محكوماً بعلاقات، وليست له حدود محددة، بل هو مساحة لا يتركها نقد، ولا يحصرها مؤول.

إن غياب النطق الداخلي الذي ينظم النص، أدى إلى اختفاء التقاليد الثابتة القائمة على نحو يسطي الحرية المطلقة للنقاد أن يشترعوا براء منسجماً لأفكاره، ويخصي ما يبدو له مغالفاً لتصوراته، وبالتالي يستوي الفت والسمين في النص الأدبي، ما دام الاختيار والانتقاء آليات تحكمها أخلاق ذهنية، ولا قيمة لخاصية التعدد الدلالي التي تميز الأدب عن غيره من العلوم الإنسانية. ولعل حضور آلهة الإلقاء في القراءة النقدية يبدو كثيراً من الأعمال الأدبية الجبلية، ويطنس معالم نصوص حادثة لها مقومات السقاء الفني، ويطنس الحقيقة الأدبية التي هي مطمح كل ناقد أصيل.

وهذا الفكر الاستقصائي في الممارسة النقدية، هو سبيلة غير بقدي يعكس حقلية التعرّف والتناقض الذي يوجه هذه الدراسات التاريخية. إلا أنه يخل من القراءة السياسية أحشاً لكل تأويل، تتمثل في أنه يفضي إلى تأويل إسقاطي، احتزالي، استبدادي، فهو يجعل التأويل بحثاً عن فرضية مسبقة، مما يخلخل النص إلى معنى، ويخلخل المعنى إلى دلالة سياسية طعسية. تخلخل هي الأخرى في نطاق آليات القافية التاريخية⁽²⁾.

ونظراً من كلام الباحث غالي مهدي أن المرجعية الفكرية التي تتخذ من المادية التاريخية وسيلة للإقصاء، هي إطار الممارسة التأويلية، على نحو يجعل الناقد لا يرى في النص، إلا ما يمكن أن يكون صورة عاكسة لأراء جاهزة معدة سلفاً، وهو بهذا الإلقاء للإطار المفروض، والحصاري، والتناقضي للنص الأدبي يستبعد مقومات النص، ويكافئه لحساب الصراع الطبقي من المنظور الماركسي، وكان النص هو بؤرة الصراع، وميدان الإسقاط، وحلبة الإخترال المحكوم بهوى الأيديولوجيا، فهل التأويل ممارسة إقصائية؟

د- الجدل والممارسة النقدية

من المألوف في الدراسات التأويلية المعاصرة أن النص هو محصلة تواصل روحي بين المبدع والناقد، من خلال مشاركته مشاركة شعورية، وعناية هي فهم النص، ولا بشأن هذا التفاعل المنتج إلا باستعادة تجارب المبدع السابقة من طرف الناقد، فكيف تتم هذه الاستعادة؟

يشكل مفهوم المسألة والمحاورة محور الزاوية هي تحديد مفهوم القرائات النقدية، باعتباره أن التأويل هو فن السؤال الذي يسمي إلى تحريك النص من خلال خلق جسر من العلاقة بين النص الأدبي والقارئ، والمتفتح للمصادر التاريخية لظهور علم التأويل يجد أن مفهوم المحاور من المفاهيم الاصطلاحية التي لازمت فن التأويل، ذلك أن ممارسة التأويل تطلق من المسألة، فهي مسألة تتبع للنقاد أن يكشف عن خصائص النص الإبداعي العظيم وما طبيعة الروابط التي يقيمها التأويل بين الناقد والنص؟

ولا ريب في أن النصوص الإبداعية العظيمة هي التي تسهم في إثارة أسئلة محورية، وتسمح بالحوار، ولعل من مقاصد هذه المحاور، تضيق فضاء الشارب للذهبية، ذلك أن معاصرة الناقد للنص تعني من وجوه كثيرة - مماثلته هي الجانب المسكوت عنه، والمستور خلف الألفاظ والعبارة - ولكن النص الترهيع الذي يتوهم على خاصية التعدد الدلالي لا يسمح إلا بمسألة نقدية هادئة، تحمين الإنبات والأصناف، ذلك أن من حسن الاستماع إسهال النص حتى ينفضي حديثه، فبهر أن القراءات المفرضية لا تسمح إلا بالجدل والاستطراق الفج، وأكبر الظن أن كلمة الجدل - مع ما تحمله من دلالات المسألة المتفجج، والمحاورة العجول - هي من المفاهيم الشككة البنية الاصطلاحية للقراءة الأيديولوجية - فكيف يحاور الناقد النص الأدبي؟ إسهاله بدراسة الاستطراق، ومراودة المسألة الشككة؟

إن القراءات الأيديولوجية فتدور حول الحوار النص الذي لا يسمح بتبادل الاستماع على نحو يُعَظِّب فيه النص، باعتباره عنصرًا هامشيًا في هذه المحاور، وأغلب الظن أن رغبة التسلط والانفراط بالمسألة هي علوم الجدل الذي تتخذه القراءات المفرضية وسيلة لاستطراق النص استطفاً أشبه ما يكون بالإرثاق الممارس على كائن طاقه لنفوس الحياة، ليس النص إنساناً؟ ألا يعبر النص عن رؤية إنسانية واجبة التقدير والرعاية؟

ولا يمكن لنص أدبي أن يتحرر من صوغه الكتابية لينطلق إلى فضاء تعدد القراءات عبر حوار أحادي الجانب، فعلى الناقد الواجب - هنا - في تحديد بعض معاني النص العفوية أن يستعين بالمسألة الثمورة، مبتعداً عن النظرة التفوقية التي تغطي النص، ولا تحيا به، وهكذا تكون، «الأيديولوجيا أقرب إلى الإملاء منها إلى الحوار» لا جنود من طوع مشككة التفسير يعمزل عن إطار الحوار الذي يحفز من عدة الاعتقادات العظيمة»³¹.

ولا سبيل إذن - كما يرى مصطفى ناصف - من اختراق تجميع النص الأدبي إلى أعماقه إلا بالحوار الذي يزيل العقبات الفكرية التي تقوضها الأيديولوجيا، وغية هي إضعاف الخصم، وبالتالي طين هذا الضروب من المخاطبة لا يمكن من تمريرة بعض ما نعرض عليه أن يبقى غاملاً في النص، فبهر أنه ينبغي أن يهتم الناقد بمسألة تفسيراته، وأدواته المستعملة لهذا التأويل النقدي، لذلك لم يكن غريباً أن حضور الكثير من القراءات النقدية المعاصرة للقراءات العربي

الإسلامي يلتزم المسألة الفعالة التي تعني دروس المعرفة الإنشائية، ولا تسمى إلى تشويها، واعتبارها، شهوة في الانتقام، وسدا لهاب المحاور، وهذا ما عبر عنه أحد الباحثين أصغر تعبیر بقوله: «إننا نعني في الدراسة غالباً بضرب من استعمال الأفكار أكثر عددا مما نعني باستقبالها. ومن ثم كانت الكتب بمعزل عن حياتنا النفسية، أو كانت أداة لبحث الضرور والرهيب، والمأهنة والجدل»^{١٢١}.

إن إضاعة النص الأدبي لا يمكن أن تتم وسط ركلام من التصورات الفكرية، والمشارب العشوائية، بقدر ما يحتاج الناقد إلى التعبير، والود، والبرود في المعالجة، ذلك أن الإساءة للنص، أو ليدعه، هي أسهل بكثير من الإحسان إليه على نحو يجعل الناقد يبتل جهدا لا يحلو من مضامير، ووعورة تلك شفرة النص، والاطمئنان إلى دلالته للنتيجة، بعد معلومة النظر وإحالة الفكر، فالأخذ صعب، والمسلوك دقيق، والمخاطبة الفجة الغليظة تذهب طعم الكشف الأسطوري، ومع المودة والرحمة يكتسب النص، وتتفتح ضبابية الأيديولوجيا التي تظهر سيجها مصنفا على نص أدبي لا يملك من وسائل الدفاع، إلا محدثاته اللغوية، وإطاره الحضاري والروحي، وهذا صنيع كل التهجيات الحتمية التي، «تلي التناول باعتباره فن الفهم، وذلك لأنها تمنع إمكان السؤال، فهي تقدم أجوبتها الجاهزة قبل أن يولد السؤال، فتبطل المسألة»^{١٢٢}.

هذه هي نتائج التحكم والتسلط والتمرد على تقاليد فن الإصغاء والإنصات، وبالتالي اختفاء المسألة، ونهب المحاور.

ARCHIVE

هوامش البحث

- 1 طيف ولما رجعت والذكر أن مصطلح الأديبوت حينما عُرف عند بعض النقاد من العرب - بكيفية (أدوية) وهو ليعرب بعده التاج من الناحية القوية - وغير مثله الأصل صريح، وغير مستطاع مع أساليب العرب في التعريب. ينظر شميل ذلك في المقال الذي كتبه: صفاة ميجور، الأب والأدوية، مجلة فصول، العدد الخامس، العدد الرابع، القاهرة، يوليو/ أغسطس 1966، ص 10 و 11 و 12... والأدوية إلى التحويل العربي السليم استعمال مصطلحات: الأديبوتية، الأدوية أو الفكرية أو العقلية، مع ما تحمله من طبقات دلالية أقرب إلى الاستعمال العربي.
- 2 محمد علي، المستطاعات الأدبية الحديثة - دراسة ومبحث إنجليزي - عربي، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوبيزان، القاهرة 1991، ص 17 و 18.
- 3 محمد بن مرسى الشافعي، في توفيق التسمية، مجلة علامات في النقد، العدد 74، العدد الخامس، الثاني الأديب الثاني، بيروت، المطبعة العربية السعودية، ذو الحجة 1411هـ، مارس 2001، ص 19.
- 4 ميشيل فوكو، جيلولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاطي وعماد السلام، سعيد الحلي، دار لوطيان للنشر، الدار البيضاء، مارس 1984.
- 5 محمد ناصر المعيني، الفقه المشرقة في دراسة التراث الشرعي، الطبعة الأولى، مجلة فصول، العدد التاسع، العدد الثالث والرابع، القاهرة، فبراير 1991، ص 11.
- 6 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, 1990 Bologna, traduit par Myriam Bouaziz, 1992, Éditions Grasset, Paris, 1994, P. 129 - 130.
- 7 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, 1990 Bologna, traduit par Myriam Bouaziz, 1992, Éditions Grasset, Paris, 1994, P. 129 - 130.
- 8 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, 1990 Bologna, traduit par Myriam Bouaziz, 1992, Éditions Grasset, Paris, 1994, P. 129 - 130.
- 9 أبو الفاضل الزجاجي، الإصحاح في علم النحو، تحقيق مكي الشريف، بيروت، دار الفيلسوف، 1967، ص 78 و 79، وفي هذا المصدر، يقول ابن جني في معرض حديثه عن أثر المعرفة القوية في صواب تأويل النص القرآني: «... ولكنه إن أكثر من حقل من أهل المعرفة عن التفسير فيها، وهذا من الطريقة للنكاح إليها، فإنما استهوا واستغفل علمه فمعه في هذه القلة القليلة الشريفة...» ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، 1984، ج 2، ص 218.
- 10 علي حبيب، نقد النص، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996، ص 10.
- 11 حسن طوالة، ابن القيم اليوم، الكتاب أم القرآن، مجلة علامات في النقد، العدد 79، العدد الخامس، الثاني الأديب الثاني، بيروت، المطبعة العربية السعودية، ذو الحجة 1411هـ، مارس 2001، ص 179.
- 12 ميشال فوكو، جيلولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاطي وعماد السلام، سعيد الحلي، ص 79.
- 13 عبد العزيز حمودة، لوروا الجديدة من البنية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1417هـ - إبريل 1996، ص 3-4، وكوكوف بشكل مفصل وطويل عند أبرز وكثير التفكيك النظري للسلسلة التفكيك عند جاك دريدا، والكتاب الرئيسة الأمريكية، ينظر كتاب لوروا الجديدة لكتاب عبد العزيز حمودة، عند آخره مسألاً كاشلاً بعنوان: التفكيك، الواقع على الأجناب، ص 29 و 30... 1-3، في هذا الفصل تفصيلات شافية وعرض وافٍ، ولعلهم أبرز ما يتناول التفكيك وأركانه.
- 14 Paul de Man, *Literature and Language: A Commentary*, New, Literary, History, P. (184).
- 15 عبد العزيز حمودة، لوروا الجديدة، ص 29.

- 16 كريستوفر بيلز - التفسير ، التركيبات والأيدولوجية ، ترجمة وتقديم ، نهاد صليحة ، مجلة فصول ، العدد الخامس ، العدد الثالث ، القاهرة ، أبريل / مايو / يونيو 1998 ، ص 91 و 92 .
- 17 عبد الوهاب المسيري ، اليهودية وما بعد الحداثة ، رؤية معرفية - مجلة إسرائيلية المعرفة ، العدد الثاني ، العدد 14 ، ص 121 - وتضمن بالإشارة في هذا الأسبوعي ، ملخصاً ، السنة الثالثة ، العدد الخامس - خريف 14/15 هـ / 1997 ، ص 121 - وتضمن بالإشارة في هذا الأسبوعي أن دراسة الباحث عبد الوهاب المسيري تندرج من الدراسات العلمية التي يقدمها عن العمل والفكر العربي في كل من المصنوع النظري والتطبيقي في فلسفة النقد الثقافي . ينظر لتعديل ذلك في دراسته القيمة السابقة الذكر من ص 92 و 91 و - 121 ، فائدة المصنفات معروضة مفصلة .
- 18 ميشيل فوكو ، حياطين المعرفة ، ترجمة أحمد السطفي وعبد السلام محمد العلي ، ص 29 .
- 19 Jélio Kuczynski, La révolution du Langage portogais, poème, données du réel, 1974, p. 240
- 20 مصطفى حاسنة ، اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، رجب 1418 هـ - يناير 1998 ، ص 122 .
- 21 المرجع نفسه ، ص 202 .
- 22 Robert Scholes, Structuralism in Literature: An Introduction (New Haven and London, Yale UP, 1976), P. 22
- 23 مصطفى حاسنة ، الأدب ، النقد ، وإشكالية الأيديولوجية - مجلة فصول ، العدد الخامس ، العدد الرابع ، القاهرة ، يوليو / أغسطس / سبتمبر 1998 ، ص 92 و 93 .
- 24 كمال أبو دية ، الأدب ، والأيدولوجية - مجلة فصول ، العدد الخامس ، العدد الرابع ، ص 94 .
- 25 المرجع نفسه ، ص 94 .
- 26 المرجع نفسه ، ص 98 .
- 27 المرجع نفسه ، ص 97 .
- 28 المرجع نفسه ، ص 98 .
- 29 المرجع نفسه ، ص 97 .
- 30 المرجع نفسه ، ص 98 .
- 31 ميشال فوكو ، جنس الإيديولوجية ، ترجمة أحمد السطفي وعبد السلام محمد العلي ، ص 100 - ينظر المرجع نفسه ، ص 102 .
- 32 المرجع نفسه ، ص 99 و 100 .
- 33 مصطفى حاسنة ، نظرية التأويل ، الطبعة الأولى ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ذو الحجة 1417 هـ - مارس 2000 ، ص 101 .
- 34 المرجع نفسه ، ص 116 و 115 .
- 35 مصطفى حاسنة ، اللغة والتفسير والتواصل ، ص 99 .
- 36 المرجع نفسه ، ص 99 .
- 37 Wolfgang Iser, L'acte de Lecture (Théorie de L'effet esthétique) traduit de L'allemand par Evelyn Sauer, édité Pierre Marquis, Ed. L'Arche, 1985, P 11.
- 38 مصطفى حاسنة ، اللغة والتفسير والتواصل ، ص 119 .
- 39 المرجع نفسه ، ص 109 .

- 40 المرجع نفسه، ص ٢٩.
- 41 وكلوب باربون، ما الأيديولوجيا؟ ترجمة أسعد زروك، باريس ومطبعة سعيد المصري، مطبعة فصول، الجدة الخامس، العدد الثالث، أبريل / مايو / يونيو، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٢١.
- 42 كريستوفر بولر، التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، ص ٥٨، فريد من التفسير، والقائمة لمناقشة بولر لمجلة أثر الأيديولوجيا في تفسير النص الأدبي، بولر مطبقة في مجلة فصول، الجدة الخامس، العدد الثالث، القاهرة أبريل / مايو / يونيو، ١٩٨٥، ص ٨٤ و ٨٦ و ٨٢ - ٨٤، ٩١ و ٩٢ و ٩٣، وفي هذه المصطلحات مغلقة مستقيمة لوضع الأدبي والمبادئ التكميلية من التراث الأدبي التي لا تحلقا فلتت إلى الأكتاف الأيديولوجية، ليعلم الباحث بعدها إلى إمكاني مقاربة النص الأدبي من منظور القيم الأخلاقية التي ليست من المشايير المصلدية، وهو في الوقت ذاته ينطلق من التفسير التاريخي الذي يركز إلى التفسير الأيديولوجي بطرق خدمة تلك حاسة في المجتمع لتعبر مغلقة العقائد التكل عليها مجاعيا.
- 43 عبد الحميد من خنوفة، رواية الجارية والفرانج، المؤسسة الوطنية لكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ولا تقو من أن القرارات المصيدة للقرعة حول هذه الرواية لا تخرج من إطار التوجه التاريخي، إلا تعد أن تلك وموزها يتسهم تقاسما مع الوطنية الأيديولوجية التي أرادها المؤلف لتسط من الشراء مخصص، حيث ترمز بالحارية إلى الجزائر، وشخصية حمة بلي، إلى التيارات الوطنية، والأمير، الذي يعني التيار الشعبي، وشخصية - الشعيبي، التي ترمز في بعض الأكتاف إلى التيار مثالي الاشتغال الفرنسي، وأخيرا شخصية - الفرانج، التي شكل التيار الإسلامي، وعلى من المجال ما يصفه عنوان الرواية، وبعض موزها من توجيه تاريخي مطر، الذي من التفسير إلى التفسير.
- 44 مصطفى الكيلاني، بيروت النص الأدبي، مجلة الفكر العربي، العدد ٥٤، ٥٥، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، يوليو / أغسطس ١٩٨٥، ص ٢١.
- 45 حسن حنفي، قراة النص، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني، الجامعة الأميركية بالقاهرة، ربيع الحاد، ص ١٨ و ١٩.
- 46 المرجع نفسه، ص ٢٢.
- 47 سعيد لمصعود، الأيديولوجيا والعدالة، طرايت في الفكر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، الفكر النقاشي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ص ٥١.
- 48 كريستوفر بولر، التفسير، والتفكيك، والأيديولوجية، ص ٨٠، والرافع في تاريخ مفهوم المصداق، موسعة وكودة من ركائز التفكير النظري عند أطراف النهج التفكيكي، بولر كتاب، نظرية النقي، بيروت، يوليو / يونيو، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، الذي الثقافي بعد، المطبعة العربية السعودية، ١٩٩٤، ص ٢١٨ و ٢٢٠ و ٢٢١ و ٢٢٢.
- 49 محمد مهدي شالي، النص - التأويل من التعاضد إلى التعدد، مجلة دراسات في النقد، الجدة العاشر، العدد ٢٩، ص ٢٢٩.
- 50 مصطفى حبيب، لغة والتفسير والتواصل، ص ٢٢٠.
- 51 المرجع نفسه، ص ١٩٨.
- 52 صلاح مندلي، استراتيجيات التسمية، التأويل وسؤال التراث، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٠ و ٢١، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، ١٩٨٤، ص ٢٢.

نظاير المقدمات مع الرواية العربية (التنوع والتشكل والوظائف الفنية)

د. هيدمالت اشهبون (*)

المقدمة

انكب المرس النقدي الغربي الحديث على موضوع خطاب المقدمات باهتمامه احد اشكال الخطاب الاستثنائي الأكثر تداولاً في المصنف من انماط الكتابة (المسرودة والتوثيقية والفلسفية...)، ولقولته كذلك: «بات حقيقياً جديداً للبحث والتحليل في الدراسات النقدية المعاصرة».

ويمكن القول إن المقدمات، بسطة عامة، تدخل في نطاق انواع النصوص الاستثنائية «ذاتية كانت او غيرية» التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه، فهي بالتالي مقدمات أصلية. تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيله⁽¹⁾.

ولقد اختلفت مواقف الأدباء والنقاد من استحضار أو إغناء الخطاب النقدي في مقدمات النصوص الإبداعية، وانقسمت الآراء في هذا الموضوع إلى قسمين: التصور الأول، لا يرى أصحاب هذا التصور أي حرج في تصدير الإبداع بخطاب نقدي، حيث يعتقد هؤلاء أن أفضل قضاء مناسب للأدب لتقديم أعماله الفنية، أو توضيح آرائه الإبداعية هي كثير من القضايا الفنية والثقافية هو «عشاء المقدمة».

إن المقدمة، من منظور الفئة الأخيرة ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة (Seuil) التي نصلها إلى فضاء الفن المركزي الذي تستقيم قراءتنا له بالاطلاع عليها، وأخذها بعين الاعتبار. إنها وعاء معرفي وأندولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من

(*) أستاذ اللغة العربية وأدبها - جامعة سودي محمد بن عبد الله - طرس - المغرب.

العالم، فالمقدمة إذن فضاء فسيح، يتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح، وهذا ما حدا بما يقصده لأن يتساءل هذا التساؤل الإنكاري التالي: «لماذا الكتاب المطبوع والجموع دون مقدمة كتاباً؟، إنه لا يستحق، دون شك هذا الاسم»^(١٧).

أولاً: خطاب المقدمة في النقد الغربي بين الضيق والاختيار

تكون خطاب المقدمة كتنظيم الأدبي منذ عصور خلت، وذلك حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دوراً مركباً. وبعد حزمة من الإخراج النهائي للأثر الأدبي، إذ تضمنت الكتابات القديمة عن ماعية المقدمة ووظائفها وأبعادها، فهي مقدمة: «الكوميديا الإلهية» إشارات لتعدد نوعية التقديم وأهدافه، يقول دانتلي في هذا المقام: «إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله، ولهذا السبب، عندما رغبته في أن يكتب شيئاً هي هيئة مقدمة للجزء السابق الذكر من الكوميديا كلها، فقد قويت أن استلهاها بمنافسة العمل كله، بهدف أن يجعل الاقتراب من الجزء أسهل وتكمل»^(١٨)، إلى درجة أن سيرفانتس يعترف أنه كلفه (أي التقديم) من الجهد أكثر من كتابة الرواية نفسها: «مراراً عديدة تناولت الرهشة حتى أكتفه، ولكنني كنت أطرحها كل مرة غير عارفة بما أريد أن أكتب. مراراً عديدة كنت على هذه الحال، ويشفي تحت أذي، ومرة في هذه الحالة، ويرى على خفي، أفكر بما سأقول، ثم دخل صديق... لدرجة أنه خربطني قاربه فبدأت أكتب أفضل في إبداعي لك هذه الحكاية عارية تماماً بلا زينة، وبلا تزويق، وبلا استهلال»^(١٩).

ويستفيد خوان خويستولو المطلقات السابقة ذاتها، والتي اعتمدها دانتلي ليوكد أن الأعراف الأدبية لذلك العصر كانت تلزم باعتناج كل أثر باستهلال أو مقدمة مصحوبة بقياسات من أعمال أخرى، وملاحظات كثيرة هي الهامش، ويشي من الفكاكة، أي بجهاز كامل ولزاويق طويفة، ومرهمة كريمة الطاووس التي ما تزال سائدة في موضة عصرتنا، نحن الأدباء»^(٢٠).

على هذا النحو، تصبح الوظيفة التقليدية للتقديم، من منظور خوان خويستولو، مزدوجة: «تبدلاً من اقتناص النية الحسنة للقارئ وتعاطفه (وهو ما يقوم به في الطاهر)، فإنه يشكل في مداء الأبعد آلة حربية، آلة للهدم، وحضان طروادة الذي يمكن من الاستيلاء على قلعة جنس أدبي، بل ربما على الأدب كله، من وجهة الأخر أو بالأحرى من داخله»^(٢١).

إن المقدمة من منظور هؤلاء، لا تصادر على حرية القارئ، ولا تلزمهم برؤية قبلية حول الموضوع، إذ إن لكل قارئ تفسيره الخاص للعمل، سواء مما طرحه الرواية أو المقدمة. وهذا ما ينفي أمر مصادرة حرية القارئ في إعادة إنتاج النص بطريقته الخاصة بعيداً عن سلطة القديم، ومما كتبه، ما دامت العملية الإبداعية الحدائية تعتمد على ذكاء القارئ، وعلى محيطته التي تمكنه من التحرر من سطوة كل مقدمة، بمخالفاتها ومعارضاتها ومخاوراتها هي الآن لنفسه.

التصور الثاني، لا يرى من يتابع هذا التصور أي جدوى من العثور الكتاب الإبداعي على محطة التقديم، أو باقي الأشكال الأخرى للاستغلال، فهي من وجهة نظرهم، عشة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية ووشاية - بطريقة غير مباشرة - بأسرار النص المركزي الجوهرية، زيادة على ذلك، فإن الفضاء المناسب لتقديم العمل الأدبي، ينموذج أو عليه أن يكون كذلك، بعيداً عن الفضاء النصي بصفة عامة، فلا يصح - حسب هذا التصور - أن يسطط الأديب، فيما يتولى الأدب إلى تعنيه وتجاوز.

ولو اتمعنا النظر في هذا الأمر نجد أن الخطاب الأدبي يتشكل عن أن يصحح خطاب التواصل مباشر (تعليل أو شرح أو تفسير)، ويصير للارتقاء إلى مرتبة التواصل الفني الترفيه المستوي، إذ إن رعل الاستراتيجية التقديمية (أوكل خطاب واصف) هو البرهنة والإقناع، في حين لزوم الخطابات الإبداعية إلى اجترار مسارات نصية تخيلية مغايرة، مستهجنة الإمتاع والترفيه بالدرجة الأولى.

يصبح الخطاب التقديمي، إذن، خطاباً اختيارياً، لا يتوقف عليه إخراج الكتاب بالضرورة (عكس العنوان واسم الكاتب باعتبارهما معطيان إجباريين لا اختياريين). فلا تدخل المقدمة في نطاق لزوم ما يلزم^(١٢) وبالتالي فهي تدرج في نطاق استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذاك، كما تروهن بتدويراته الخاصة، أكثر مما هي نصية [خيالية] بطبيعتها التشكيل العام للكتاب طلباً.

والجدد ههنا، من العديد من الأديب استغناؤهم عن طبعات هذا النص المحيط «Periphery»، ويمكن الإشارة على سبيل المثال إلى «الجنون» في عينة من هؤلاء، ميشو (Michaux)، وبيكت (Beckett)، وفلوبير (Flaubert)، فهذا الأخير لا يخفي تدمر من المقدمة واحتجاجه على وضعها في بداية الأعمال الأدبية - يقول فلوبير - وهو يصر صرحاً عن رفضه الفاطح لفكرة المقدمة - في رسالة لـ زولا، «لا ألوم إلا المقدمة، بحسب رأيي، فالمقدمة تصمد عمك الذي يتعصف بالعيد والتسمو، إنك تفتني سرلكه الأمر الذي يبدو سلاجاً، وتعبو أيضاً من رأيك، الشيء الذي - من منظور رؤيتي الشعرية (الخاصة) - لا يحل لروائي أن يقدم عليه»^(١٣).

أما الأسباب التي دفعت هؤلاء، إلى تبني فكرة إقصاء المقدمة، فهي متعددة ومختلفة، منهم من دعا إلى إبعاد المقدمة (Prolégomènes) لأن «النقاد لن يتكلموا إلا عنها» (جورجك، على سبيل المثال)، وهي نصيحة تجد مبرورها في طبيعة بعض الممارسات النقدية التي تستبعد عن قراءة النص بقرارة المقدمة، وبالتالي تبني من هذه التقديمات استغنائها استغنائات نقدية وحري إسقاطها على النص المركزي من دون موازاة.

كما يرى البعض الآخر أن المقدمة نص مضاف، وبعد هي خفيفة الأمر، إسادة خفيفة الجوهري عمل إبداعي، يفترض فيه تواجد على القدر الكافي من الاستغناء والاكتفاء الذاتي المطلقين تواجد كل الاحتمالات التداولية الممكنة^(١٤)، لأن «العمل الجيد، لا يحتاج إلى تقديم»^(١٥).

أو متأخرة (عادة ما تكتب بنفس الوصايا التقديمية هي مرحلة متأخرة من عمر الكاتب) (Tardive). هذه المقدمات يترجم أن يكتبها الكاتب ذاته «مقدمة ذاتية» (Autocritique)، أو يكتبها غيره «مقدمة خارجية» (Allographe).

أما بخصوص أصناف التقديم، فيميز جونوت، بين ثلاثة منها:

الأول: «القدم الحقيقي» (IP Réel)، إسناد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني: «القدم المتخيل» (P Imaginaire)، نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث: المقدمة النسوبة إلى شخصية واقعية من طريق الخطأ (P.Apoxyrite) (١١١).

ومن المعلوم أن اختيار نوع من هذه الأنواع، يحدد كيفية صياغة وضع المقدمة، ولصياغتها، وطريقة كتابتها. فالمقدمة اللاحقة لا تتوجه نحو الأهداف نفسها التي تتجه نحوها المقدمة الأصلية. وليست للمقدمة الذاتية غايات المقدمة الخيرية نفسها. وهكذا دواليك.

٢- المراجع الجزائي للمقدمة

عكف هنري ميشران على دراسة القوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة. وذلك من حيث المقصودات والخصائص وتنظيم الكلام وفق أساليب التشكيب، والمعارف والمستوى الأيديولوجي والوظائف. وقد تعامل هنري ميشران مع هذه المقدمات باعتبارها نوعاً خطابياً خفي الأبعاد والدلالات، مركّزاً مقارنته على الطابع الجدائي للخطاب التقديمي: «قدارة هي المقدمات. هي تلك العنصر التي لا تهاجم النقد بصفته مؤسسة، والنقاد باعتبارهم طائفة، حيث يصبح الناقد هو الحائز الثالث الضابط - دون سابق دعوة - بين المؤلف والقارئ، والذي على القدم الفضلاء على سلطته مسبقاً، محاولاً استنباط الحجاج التقديمية، وإظهار ملامحتها بشكل قبيح. ولتحقيق هذه الغاية يلجأ القدم إلى استخدام أسلوب المدح والثناء بشكل تناوبي» (١٢٠).

كما كشف لنا هنري ميشران، كذلك عن الطابع الديدانكتيكي الذي تتصف به أغلب المقدمات، معتبراً أن كل خطاب ديدانكتيكي، هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول «هذا هو العمل، فحسب، ولكن أيضاً: «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به، ذلك أن فعل «وجب» هو من منظور ميشران، فعل - مفتاح في الخطاب التقديمي (١٢١).

من هذا المنطلق التحليلي، فإن المقدمة تندرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواسع التي تقرر التطبيق بالنص الإبداعي، ذلك أن نقاد الأدب ينتجون منذ قرون «نصاً» واسفاً (Métatexte) دون علم منهم بذلك (١٢٢). ويغدو القانون المدع في هذه الحالة القانون الأول والناقد الأول لمعلمه الإبداعي. حينما يحصر على أن يجمع النص الإبداعي والنص الواسع بين دفتي الكتاب الإبداعي ذاته، إذ المؤلف، هو القارئ الأول لعمله، وهو أيضاً، وهي كثير من الأحيان، بعد الناقد الأمثل لنصومه الأدبية (١٢٣).

أو متأخرة (عادة ما تكتب بتفصيل الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب) (Tardive). هذه التقديمات يعترض أن يكتبها الكاتب ذاته، مقدمة ذاتية، (Autorial)، أو يكتبها غيره «مقدمة غريبة» (Alienistic).

أما بخصوص أصناف التقديم، فيميز جونيك بين ثلاث منها:

الأول: «المقدم الحقيقي» (P. Real) - إيراد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني: «المقدم التخيلي» (P. Imaginaire) - نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث: «المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية عن طريق الخطأ» (P. Apocryphe) ^(١١١).

ومن العلوم أن اختيار نوع من هذه الأنواع يحدد بكونية صرامة وضع المقدمة. ونمطها، وطريقة تلقيها، فالمقدمة اللاحقة لا تتوجه نحو الأهداف نفسها التي تتجه نحوها المقدمة الأصلية. وليس المقدمة الثانية غايات المقدمة الغريبة نفسها، وهكذا دواليك.

٢- الطراز الجدلي للمقدمة

عكف هنري ميتران على دراسة القوانين العامة لتنظيم الكتابة المقدمة. وذلك من حيث اللغويات، والضمائر، وتنظيم الكلام وفق أعضاء المتكلمين، والعبارات والمستوى الأيديولوجي والوظائف. وقد تعامل هنري ميتران مع هذه التقديمات باعتبارها نوعاً خطائياً غني الأبعاد والدلالات، يمكن مقارنته على الطابع الجدلي للخطاب التقديمي: «مقدرة هي التقديمات. في ذلك، المحلل الذي لا لها جزء النقد/مفسنة مؤسسية، والنفاد باعتبارهم طبقة، حيث يصبح الناقد هو المحاضر الثالث الفاضل - دون سابق دعوة - بين المؤلف والقارئ، والذي على المقدمة القضاء على سلطته مسبقاً. محاولاً استيفاء الصحيح النقدية، وإظهار بطلانها بشكل قبلي، والتحقيق هذه الغاية يلجأ المقدم إلى استخدام أسلوب السدج والانتهاج بشكل تناوبي» ^(١١٢).

كما كشف لنا هنري ميتران، كذلك من الطابع الديداكتيكي الذي تتصف به أغلب التقديمات، معتبراً أن كل خطاب ديديكتيكي. هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول «هذا هو العمل» فحسب، ولكن أيضاً: «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به»، ذلك أن فعل «وجب» هو من منظور ميتران، فعل - مفتاح في الخطاب التقديمي ^(١١٣).

من هذا المنطلق التأسيسي، فالمقدمة تفرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواسع التي تقرن التعليق بالنص الإبداعي، ذلك أن نقاد الأدب «يتلون منذ قرون نصاً واصفاً» (MacIntyre) دون علم منهم بذلك ^(١١٤). ويعدو القارئ التمدح في هذه الحالة القارئ الأول والناقد الأول لعمله الإبداعي. حينها يحضر على أن يصبح النص الإبداعي والنص الواسع بين دفتي الكتاب الإبداعي ذاته، إذ المؤلف «هو القارئ الأول لعمله، وهو أيضاً، وهي كثير من الأحيان، بعد المؤلف الأمثل لنصومه الأدبية» ^(١١٥).

2- وظائف المقدمة

يمكن حصر الوظائف التي تستطيع بها المقدمة فيما يلي:

1- الحصول على قراء.

2- أن تكون هذه القراءة ملائمة.

3- استقطاب القارئ.

هذه الأهداف يمكن أولاً من جعل الأثر الأدبي نصاً مقروءاً (Text to)، وأن تكون قراءة هذا الأثر الأدبي قراءة جيدة، ثانياً (Text to)، ويسود الأمر كلما لو أن النص معروض لأخطار القراءات الخاطئة أو الملوطة (Mal to) ⁽¹⁾.

ولا تكمن وظيفة المقدمة في ذلك الاستقطاب التجاري المألوف - كما هو الشأن بالنسبة إلى العنوان أو صورة الغلاف - ما دام هذا القارئ الذي انغمس في قراءة التقديم قد قطع خطوات مهمة، تبدأ بالحصول على النسخة (من خلال اقتنائها أو إعارتها أو حتى سرقتها)، ثم شروعه في قراءة العمل ⁽²⁾، بل يجب النظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز الإغراء والاستدراج (التجاري) إلى نوع آخر من الاستقطاب، يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير نتائجها الخاصة من خلال هذه المقدمة.

تتطوي السطور السابقة على فكرة أساسية مفادها أن المقدمة تعدو شعبة د «كيفية الاستعمال» (modus d'emploi) - كما يسميها رولان بارت ⁽³⁾ - أن يصفها به، فمن خلالها يحدد المؤلف كيفية التي يجب التعامل بها مع النول. حماية لحناه من التقدير الخاطئ. إنها بالتالي «كيفية الاستعمال» - لا بالمعنى التجاري المحض - التي تشهد على واجب الاستئصال إلى «موايل القراءة» التي تضمن نوع القراءة الجديدة والفاعلة. إنها - أي المقدمة - باختصار شديد - بمنزلة بوابة موحية يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجديدة التي تعبته شطوط التأويل وسوء التقدير.

وبهذا المعنى، يفتو دور التقديم الأول هو تشكيل النص (inspiration)، واختناحه (correction)، وكل تشكيل يعني بالضرورة التعريف بهذا النص، من حيث هو ميثاق توافقي من نوع خاص. يجري التوفيق عليه بين الكاتب والقارئ. هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل، ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج القارئ بطريقة غير مباشرة في السهل العرضي العام للكاتب، والذي تشكل للمقدمة أحد مداخله الأساسية. نقضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن الخطاب التقديمي هو:

- استئصال خطائي: فالمقدمة عبارة عن تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تجر معرفته واستقصاء عواقبه بعد، كما أنها حوار ضمني عن سؤال مفروض يشغل بال الكاتب، ويضفي مضجعه في علاقته بمحفل القراءة.

- خطاب مساعد - وهو عبارة عن تعاقب قبلي ضمني أو صريح بين المؤلف وقارائه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المناسب للعمل بعديه.
- خطاب متعدد الأغراض، ومتنوع الأساليب: مقالة، رسالة، بيان أدبي.
- نص واصف، يقتزل النص ويكتفه دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تقتضي من قرائه الخش.

ثالثاً: الخطاب التقديمي الذاتي في النهاية العربية

ظلت بعض حوالب النص الروائي بمنايا من التداول التقديمي من قبل الدارسين العرب، ومن ضمن هذه الحوالب: الخطاب التقديمي في الرواية العربية. فبعد كان الناقد العربي إما جاهلاً بطبيعة هذه المقدمات، وإما متجاهلاً إياها، وإما يجعلها تتصور في إطار دراسة التي بصفة عامة، مما أدى إلى إهمال ما أصبح يعرف لاحقاً بـ «الخطاب التقديمي» *discours prefaciel*.

ولو أضفنا النظر في هذا الأمر، لأمكننا القول إنه بإمكان الخطاب التقديمي أن يسلف الضوء على إشكاليات إبداعية متعددة، وذلك في حالة حضور تاريخية، وجنسية، وأن يوظف مجموعة من الأهمية التي بقيت غفية أو مضمرة beneath الكتابة الروائية العربية. تلك الأهمية التي بقيت استكثها معلقة، سواء على مستوى **سوسيولوجية** القراءة الروائية العربية، أو على مستوى **أيديولوجية** كتابتها.

وبما أن اليات الخطاب (أو **البنية الخطابية**) تطورت بشكل إيجابي النص وسداد (أي النص والعبارات)، فقد جاءت اليهود في هذا المجال مستوية بدهشة الكسوف عن جوانب ثرية جداً في قضايا النص التقديمي، ونعبرت تلك اليهوديات بتنامي خبرة الناقد، كما تدعت بالتحقيق النصي المحفوظ لعناصر النص المحيط، نسبياً بشكل لافت ومثير للاستغناء.

هذا ما يوصلنا إلى نتيجة مفادها أن تطور الخطاب التقديمي راجع إلى احتكاك الناقد العربي بهذه المعرفة المستندة (إبداعية وتقنية) التي لم يعبأ النقد العربي التقليدي بوجودها حتى الأوس القريب.

ولكن، فنعلم من معرفة خصوصية الخطاب التقديمي الجديد، كان لا بد من مقابلته بتغييره التقليدي بغية استعلاء القواسم المشتركة، أو طبيعة الانزياحات المتجددة التي من شأنها أن تفتح لنا أفقاً جديداً لقراءة عمودية لتمازج من الفن التقديمي العربي، مثلاً بسفنا ذلك الإجراء، في معرفة الثابت والتحول في هذا الخطاب، والوقوف عند حدود تبدل، أو ثبات الاستراتيجيات الخطابية لمقدمات الرواية العربية التقليدية والجديدة⁽³⁾.

١- خطاب المقدمات في روايات «الصحابة التقليدية»

دور يوسف السباعي على امتداد رواياته بمقدمات تعويدية، ففي روايته «بين الأطلال» يعتبر المقدمة بمنزلة تمهيد صدقة لقارئ قديم، وتحية لعرف لقارئ جديد في الوقت نفسه.

نقد المقدمات مع الزيادة الجديدة

وهذا التقليد الأدبي، من منظور السباعي، أثار تساؤلات أحد قرائه الذي لم يستشع استحصال المقدمة في جل رواياته، ورأى أنه لا فائدة منها، إلا أن يوسف السباعي لا ينفي دعاوى هذا القارئ، «فقد يكون على حق، فيما حاولت من قبل أن أقرا مقدمة كتاب، بل إنى غالباً ما أتجاوز عن وضع كلمات الصفحات الأولى، وأبدأ القراءة من أول الكتاب»^(٣١). وإذا كان يوسف السباعي هو نفسه لا يستشع حضور هذه المقدمات، فما هو سبب إصراره على أن يكتب هذه المقدمات في صدارة رواياته؟

بحسبنا السباعي بقوله: «أحس برغبة في التحدث إلى قارئى، وأكبره أن أجهد نفسي في كتابة كل هذه الصفحات، ثم ألقى بها إليه بلا كلمة واحدة ينسج ويرته... بل أقدمها في صمت، وأنصرف عنه في صمت، بل حتى «سلامو عليكم»، أو «طفاً اقرأ هذه عليها تعجبك»»^(٣٢).

هكذا يكتب السباعي المقدمة ليحضر نفسه بأنه لا يكتب الكتاب، ثم يلقي به في خضم متلاطم القراء، مجهول الحدود، مبهم التفاصيل، بل أكتب لإنسان مجهز معلوم أعرفه ويمرقتي... وأحادثه ويهيب عليّ (...)، فهذه المقدمة اعتبرها مجرد «سلامو عليكم»، فهي تحية صدافة لقارئ قديم، وتحية تعرف لقارئ حديث، فإن لم يقرأها القارئ فلا سلام عليه، وإن قرأها فليطه السلام»^(٣٣). ذلك ما يؤكد لنا أن الكتاب عادة ما تكون لهم فكرة مسبقة، ولو بشكل عام، عن هيئة القراء الذين يتوجهون إليهم، إلا أنهم في الوقت نفسه لهم معرفة عامة بالقراء الذين لا يرضون فيهم أو يتجهونهم، ولئن كانت بعض المقدمات تجمع ما بين تقديم العمل من جهة، ومعارضة قراءة نقدية جديدة حول النص القديم له من جهة أخرى، فإن الملاحظ هو أن تلك المقدمات لا تحظى باهتمام الناقد العربي (على الخصوص المقدمات التي تركز كثيراً على جانب نقد النص اللغوي بالأمر)، حيث ظلت هذه النصوص مغيبة في استراتيجية الكتابة النقدية بصفة عامة، وبهذا التغييب، ظل محتوى هذه المقدمات غير فاعل في تطوير الممارسة النقدية بالنسبة إلى الناقد العربي.

ويمرر البعض ذلك إلى «عدم وجود تصور قبلي يتحكم في عملية كتابة المقدمات هذه التي أصبحت لها في مجتمعاتنا وظيفة استهلاكية أكثر منها معرفية»^(٣٤).

أما أهمية الخطاب النقدي، كما يؤكد إلياس فركوح، فتكمن في كونه يحقق خطوتين مطلوبتين تماماً لكل عمل أدبي، الأولى هي أن تحاور النص، وبذلك تكون قد أعدت إنتاجه والثانية، وهي أن تحاور وأيا هي هذا النص، وأن تشترك معه»^(٣٥).

من أجل التوسع في إبراز هذه القضايا بشيء من التفصيل، سننظف تعريفاً من نماذج الخطابات النقدية الذاتية، وذلك بغية التعرف على مكوناتها، والتوقف عند جمالاتها الشكلية ووظائفه الفنية.

أ- خطاب تقديمي منكم والمراجع: الأثر الأدبي في مقدمة رواية «هنا الماضي» لعبد الكريم غلاب (توضيح)

يفتح عبد الكريم غلاب، «هنا الماضي»^(١)، من الناحية الشكلية المقطعية، بمقدمة تمهيدية، تعد بمنزلة مدخل أساسي لولوج عالها الروائي، وريط علاقة تواصلية حقيقية معه، وبشيء هذه المقدمة بانصراف الروائي المباشر في اتون الصراع الاجتماعي، التسم لحقيقة باقنوران والعيان، مطلقا لحيارة الواضح إلى تيار الالتزام في الإبداع.

من أجل تفكيك معطيات هذه المقدمة التي لها أهمية قصوى في تاريخ أدبا المغربي المعاصر، سنركز مقارنتنا على المحورين التاليين:

١- عنوان الخطاب التقديمي

يمر غلاب في مقدمته الذاتية التي صدر بها، «هنا الماضي» طبيعة النقاش الضمني الذي كان دائما إبان كتابة مقدمة الرواية^(٢)، وقد لصور هذا النقاش، بالأساس، حول ماهية الأدب ووظيفته. حيث يمر من عبد الكريم غلاب وجهة نظره الخاصة فيما هو متداول من الآراء، كما لا يهونه اقتراح الحلول للمشاكل الأدبية التي كانت عالقة.

إن هذه المقدمة تتضمن بعض عناصر النظرية الأدبية، من منظور تلك المرحلة، كالحرص على التمييز الجنسي للأثر الأدبي: «هنا الماضي رواية ملتزمة» (ص ٦)، والتعدد ماهية هذا الجنس الأدبي، فهي ليست تاريخا ولا سردا عابرا للأحداث، ولا إغراقا في الخيال» (ص ٥)، ولها لذلك، لصبح «هنا الماضي» رواية مقترحة لم تشر مع أيهاها معاهدة» (ص ٦).

أما أبرز مظاهر هذا الالتزام، فيمكن في أن الرواية «لم تصور الأحداث تصوير السائح الذي يعيش سياحته بلا قلب كما يفعل بعض الكتاب الذين يسيرون ملاح من مجتمع الماضي، بعقبة فولكلورية» (ص ٦)، كما أنها لا تستهدف مجرد سرد الأحداث والوقائع، ولكن أهميتها (تكم) في تحليل الشخصية التي كانت وراء الحادثة» (ص ٦)، وبذلك الموقف للقرن، يعتبر غلاب نفسه منطوقا في قلب المعركة الصورية التي شهدها مجتمعه، إذ يستلزم في هذا السياق قللا «وأحسب أن هذه الرواية كت في صميم المعركة التي خاضها حيل التطور، وبذلك هو التزام الكاتب مع مجتمعه وشعبه» (ص ٦).

وإذا دققنا النظر فيما سبق، يتجلى إلى أذهاننا الطبيعة السجالية لهذه المقدمة والطابع التوثيقي الذي لصدر عنه، إذ يعالج المقدم من خلاله مجموعة من الأفكار والتصورات التي جعلها موضوعا للتدعيم. وهذا التدعيم وذلك بعد الإعلان المبرج عن الحيارة للطلق إلى تيار الالتزام هذا على كل الخطابات الأدبية الأخرى التي كانت تروم تكريس مبدأ الفن من أجل الفن، وهذا، كذلك على الفن الذي يدعي وقوفه موقف حياد عن الصراعات التي يشهدها الواقع الاجتماعي.

كما أن المقدمة - بوصفها نصا محيطا - تمهد بحث محيط النص، وتقدم حوله إيضاحات متعددة، توهر له بعدا تداولها حيا، ما دامت هذه الرواية هي أصلا «انبعاثا لرواسب عديدة من فترة الماضي في المغرب، هي فترة عاشها شعب بلادي بكل وعيه وتفتحته على العالم

نظام المداخلة مع الرواية العربية

الجديد... إلخ، (ص 5)، كل هذا وغيره يجعل من هذه المقدمة، وثيقة تاريخية مهمة في مجال تطور فن الرواية في المغرب.

2- وظيفة الأدب في نظام المداخلة

نشير في البداية إلى أن هذا الخطاب التقديسي بشهر بطريقة صريحة أو غير مباشرة إلى بعض التصورات الأدبية والفكرية التي جعلها محور حديثه. وهذه التصورات التي تتمثل في هذه المقدمة هي على التوالي:

- تيار الالتزام: تلي المقدمة حضور غير مباشر⁽³²⁾ لتأثير كتاب سارتر الشهير «ما الأدب» وهو الكتاب الذي يحاول الإجابة عن سؤال «الأدب» (أي المفاهيم والتحقيقات التقنية التي تجعل من كتابة ما أدبا)، فقد ركز سارتر على مساوئية الكاتب والفرع، وبرز في التغيير الاجتماعي. في مقابل الدعوات التي كانت تدعو إلى تخليص الأدب من المشاركة في الصراع الاجتماعي والسياسي وجعله ممتنا بالشكل واللغة وجمالية الكتابة، بعيدا عن التفسير والتوظيف⁽³³⁾.

وإذا تأملنا خصوصيات هذه المرحلة من مراحل تاريخ المغرب المعاصر، تبين لنا أنها كانت تتسم بالقلق والاضطراب وحاجت الشدعة لتعكس هذا الطابع. مساهمة بذلك في نشر ثقافة تهاب الحساس، وتعلن استراتيجية الثورة كآلية للتغيير، إلى غير ذلك من الشعائر التي تنتمي إلى قاموس الرومانسية الثورية الذي لازم حيل الاستقلال وما بعده.

هذا النوع من المقدمات هو في واقع الأمر عبارة عن هجوم إيديولوجي، على حد تعبير هنري ميشران. ما دامت المقدمة عبارة عن أسلوب يأخذ صيغة المفيدة⁽³⁴⁾ وبالتالي تندو وظيفتها الأساسية هي تقديم تصور كائنها حول بعض القضايا العامة التي لها صلة بالقضاء العام الذي كتبت فيه الرواية.

إن غلاب كان أشد اقتناعا بأنه ليس كتابا أن يكون المبدع ملتزما، ولكنه أيضا من المهم جدا أن يكون القارئ ملتزما كذلك. لأن الكاتب - كما كان دائما - هو ذات فردية منمزلية، بينما يشكل القارئ مجموعة اجتماعية. إلا أن تطوير المجتمع وتثويده مرهونان بالمثل والتطبيقات الاجتماعية بالأساس، هذا ما حدا بدعاة الالتزام (عربيا وهائيا)، إلى ربط مصير الأدب بالطبقة العاملة، وإذا كان العمال لا يقرأون - على الأقل - «الأدب الجميلة» - Alex Butler Hindress - فإنه على الكاتب الواعي بمسؤولياته التاريخية أن يبدأ باستمالة الطبقة العاملة للكتب دور القارئ.

إلا أن كمية استيعاب هذا المبدأ (مبدأ الالتزام) في عالمنا العربي، شابه الكثير من التشويه، وجعله يفسد في دائرة التبسيط والتجاجة. فقد كانت الثورة الأيديولوجية والقومية سببا وراء تقييد أسئلة نقدية ذات أبعاد فلسفية متقدمة في تصور هذا المفهوم، لذلك صرحنا ما لنخذ مفهوم الالتزام دلالة اختزالية، شعارية وبالدرجة الأولى⁽³⁵⁾.

- تيار الفن من أجل الفن، معروف أن هذه الحركة الفنية كانت لا تستهدف غاية سوى خدمة الفن لذاته. ومن هذا التطور الفني، فإن هذا الأدب يجب ألا يمسخر لخدمة القضايا الاجتماعية (الأخلاق، السياسة، الأيديولوجيا...)، وأن كل ما من شأنه أن يجعل الأدب هنا للاستهلاك الجماهيري البسيط هو إخراج له (أي للأدب) من عمائكه الجوهرية، وإحالة به بالتالي إلى فن سطحي مهتاك.

وعندما على هذه التطلعات الفنية، انبرى غلاب في مقدمته لتود على هؤلاء الكتاب الذين اختاروا العزلة والانفصال عن التذوق العام، والذين لا يجدون غضاصة في اعتبار الجمهور كتلة من الفرائض السطحية التي لا ترقى إلى مستوى ما يكتبونه.

- تيار الفنونكونية، لا يفضي غلاب معارضته المبدئية الحادة لهذا التيار الأدبي في الكتابة الغربية، الذي يجعل نفسه في خدمة المصالح الأجنبي، وتقديم ما يرضى إرضاء لذائقته الأدبية، حتى إن كان ذلك على حساب أصالة الثقافة الغربية التي يجري تشويهها، وهو ما يمكن تسميته بـ «ثقافة الترفاه» (أي إضفاء الطابع الفولكلوري على الأعمال الإبداعية للكاتب حدا أدنى من الفرضية لدى القارئ الأجنبي، وبالواصفات التي يرضيها). الأمر الذي يؤدي إلى تشويه صورة الغربي، ويصلي بصورة مغلوطة عن واقع المثالية الاجتماعية والسياسي والأخلاقي. في زمن كان المثقفون المثاليون يرفعون فيه شعار: «التعريب» والغربية على أسعدة مجتمعية عدة، في مواجهة ما فهم من ثقافة التسلية، ومن أسماؤه الرمزي حسب المفاهيم لهذا التيار في الثقافة الغربية المعاصرة.

تأسيسا على ما سبق، يمكن اعتبار مقدمة «هذا الماضي» بمنزلة خطاب تقديمي موسوم بالطابع السجالي، الذي يجادل فيه الكاتب تصورات مختلفة في قضايا الأدب والسياسة والفكر.

- إعلان الكاتب انتمياؤه إلى تيار الالتزام، والذي يعتبر أن للكاتب مسؤولية محددة في عملية التعبير الاجتماعي.

- اعتبار المقدمة مدعى صاوغا للفوران والظلم الاجتماعي والاجتماعي الذي عرخته المرحلة التي دبح فيها الكاتب مقدمة هذه الرواية.

- تصحيح الخطاب التقديمي لوجهة نظر الكاتب حول مفهوم الإبداع (الرواية أساسا) وكذا نموذج قرائه.

١-٢ - خطاب القارئ في «هذا الماضي» النصية الجديدة

وجد العديد من كتاب الرواية الحديثة في العالم العربي ضالهم في توظيف القارئ في قضاء الخطاب التقديمي، لإثارة انتباهه إلى قضية ما، سواء بطريقة فيها الكثير من اللباقة واحترام المخاطب، أو من خلال إعلان تعديدهم^(١) لهذا القارئ في سياق استفزازي صريح أو ضمني.

نظام النقدية مع الرواية العربية

من هذا التطلق الإبداعي، سيحاول فاضل المزراوي في: «الديناميكي الأخرى» الخطاب التقديمي إلى قضاء للسطرية المأثرة من ممارسات لغوية - نقدية مستشرية براءاً متخلقة في عالمنا العربي. وذلك بعد نشره لإحدى قصائده التي وسعها بـ «القصيدة - الرواية»، فتحت عنوان مثير: «إيضاح مشترك من المؤلف وبطله (س) الذي يقب بالديناميكي وبأسماء أخرى»، يوضح المؤلف وبطله ما يلي: «يود المؤلف وديناميكيه أن يشكرا جميع النقاد الذين كتبوا عن هذه الرواية - القصيدة منذ ظهورها (والحقيقة أن ما كتب عنها كثير جداً، بحيث يتجاوز حجمها بمرات عدة)، لا أنهم امتدحوها. هنالك شيء لا علاقة للمؤلف وديناميكيه به، وإنما لأنهم حاولوا أن يخلصوا في الدخول إلى مغارة الوحش، حيث يعظم المرء في كل خطوة من خطوات بأسرار وطواطم تلك مخفية طيلة عشرات الأكواف من الأعوام». ومع ذلك، فإن الديناميكي انزعج قليلاً إزاء بعض الذين اتهموه لهذا السبب أو ذاك، وكان يفتريهم لولا حكمة المؤلف في تهديته والتخفيف من غضبه، وذلك برواية بعض النصوص المضحكة والتكات عن ناقد كان يقدم دراسات متصلة عن كتب لا وجود لها، لكتاب لا وجود لهم على الإطلاق...» (٣٧).

في حين عهد عبد الله المزوي في مقدمة: «أورال» إلى إعطاء تصور معين حول إشكالية التجنيس التي شكلت المنصر المحير في ثلثي هذا الكتاب الباذخ، حيث يشرح لأولئك النقاد - الذين لم يستقبلوا تسمية «أورال» بـ «سيرة إدريس الضياء» - ضحوا ما يستلزمه من هذه التسمية الطريفة، حيث تشكلت مقدمة «أورال» من كتابات سابقة متميزة ليغور مؤسسات العلاقة التعاقدية المفترضة.

ومن كل ذلك، ندرك أن الكاتب يعني وراء المسألة الخاصة لشروعه، ويعرض نفسه وأهله للجهنم، وأن من واجبه تصحيح وضع مفلوط، وأسماء حدا لا تتشاور التأويلات غير المرغوب فيها في أثناء قراءة هذا الكتاب المصنوع، ومن مسؤولية الكاتب، كذلك تدرك الموقف قبل هزات الأول. وإلا سيكون مفلوط لجميع تلك القراءة المفلوطة وبالأعلى على صاحب الكتاب.

ففي نظير هذه النصوص الروائية المستعمية على الفهم البسيط، يستغل الروائي البدائي مساحة التقديم، حيث يعتبرها قضاء متميزاً. وهذا ما تدركه من خلال تلك التقديمات المختلفة التي تروم إعطاء أفكار أولية حول مفهوم الكتاب الكتابية الروائية. وكذا تصوره لطبيعة القراءة اللغوية. وهذا ما نستشفه من مقدمة محمد عز الدين الشاذلي لروايته: «أيتها الواثية» حيث يستوقف الروائي قاركه. ويطلعه على جملة الأفكار والهواجس والتمسورات التي تحكم كتابته الروائية. يقول في هذا الصدد: «اتردد قبل أن أفتح الأورال، سأفنتها وأقرأ، علي أن أنجح في تجديد العلاقة الدسوية مع نص ما، علاقة الكوابيس والأوهام ورؤى اليومي. سأبدأ من ذلك النص الذي يشبه علاقتي بأبي، أو حتى علاقتي بك أيتها العزيزة، نص عنيد، غضوب عاشق، بائن من حيث لا يتلوه، طموح ويحب الحياة والصطب إلى حد أن يصبح لثراً أحياناً.

سائرا يخرج لسانه ليعض القراء، متوطرق كالفجوة، متعال، منمنع لا يقبل أن يبتذل نفسه في تجار رخيص أو خال، أو أن يعطي غباياه إلا لمن يعلقه،^(٢٩).

هكذا لعبت التقديمات في الرواية الحديثة أكثر التباسا، ولم تعد لها تلك الوظيفة البسيطة التي قد تتصد في حماية النص من التفرات المغلوطة، بل تحولت إلى قضاء التوقف على بعض الروايات الإبداعية غير الميسرة إليها، فقد كان كتاب الحساسية الجعيدة في الرواية والفكر والفن أحوج ما يكون إلى توضيح مذهبهم، لأنه مرشبط أشد الارتباط بشخصية التلقي، لمخاطبتها الحارة للأشكال الفنية التقليدية والحديثة...^(٣٠).

ب - هذا أجل- خطاب تدعيم مكثف: مقدمة رواية «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم نموذجاً

تدخل مقدمة صنع الله إبراهيم لروايته «تلك الرائحة»^(٣١) في ما يمكن توصيفه بـ «ما قبل النص» Avant - Text، وهو مظهر من مظاهر التعملي النصي، له قيمة تعليمية (ميطانص) بالأساس، حيث يسرد صنع الله في هذه المقدمة الشهيرة ما تعرض له هذا النص من منع وبترو وتشويه بسبب سلطة الرقابة، وكأنه بذلك الصنيع يدعو القارئ إلى زيارة منظمة أو مرحلة، إلى معتبره قصد اكتشاف السبل والوسائل التي بواسطتها أصبح النص على شكله الراهن، فيعبر مثلا ما كان في الأصل، عما آل إليه في أثناء التأليف^(٣٢).

وتعد مقدمة رواية «تلك الرائحة» من بين التقديمات المتميزة في تاريخ الخطاب التقديمي العربي، سواء على صعيد تم الصيغة التي صاغها (أ) «مباشرة» أو على صعيد صيغة الصامتين التي انطوت مبرها، فهي نموذجية - بين - genre evocative ما تحكي من قصة هذا العمل الأدبي، بما هي ذلك ظروف وحيثيات ظهوره، بالإضافة إلى ما تعرض له من أنواع التبع والتهميش، من المؤسسة السياسية ورقابة المجتمع المدني، بعد أن تجرأ على ملامسة قضايا حساسة تدخل في نطاق المحرمين (السياسة والجنس).

ففي مقدمته الاستهلالية لرواية «تلك الرائحة»، وتحت عنوان «على سبيل التقديم»، يرفع صنع الله الستار عن مسار الرواية في مواجهة سلطتين أساسيتين: رقابة الدولة أولا، ثم المجتمع المدني (والناشرون جزء منه) لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي بأكمله ثانيا، فهي مثال المقدمة النقدية التي أوثاق صاحبها التشديد على ظروف النشر بالدرجة الأولى.

١ - الرواية في مواجهة سلطة المؤسسة السياسية

والجدير بملاحظته أن «تلك الرائحة» كتبت بعد تجرية صنع الله إبراهيم التي تروى على خمس سنوات هي السجن السياسي (يناير ١٩٥٩ - أبريل ١٩٦٤)، وهبها العديد من القرائن التي توحي بكون هذه الرواية شبيهة بالسيرة الذاتية، حيث تتناول الشخصية الرئيسية - والتي تظل بلا اسم في تلك الرواية - مع شخصية المؤلف في الخروج من السجن لمواجهة واقع

نظام النقد منذ الرواية العربية

جديد يدفع إلى الاختراب، وراء الروائي هاليميا وهيميا في بعض مشاهير ومسموحا، عالم لا تقود فيه معاناة الإنسان إلى حد مشرق، بل تزيد من غربته، ونحته أن يتعلم كيف يتعامل مع مستجداته الطارئة التي مست كل المستويات المجتمعية.

كما يذكرنا الروائي في مقدمته بالسيافين الداني والوضوعي الذين كتبت فيهما هذه الرواية، كانت - عندما كتبت - تلك الرغبة - خارجا لتوي من السجن، خاصضا للرقابة القضاية التي تستلزم الحضور المسوي في المنزل من غروب الشمس، حتى شروقها، وكنت أقضي بقية اليوم في التعرف على عالم ابتعدت عنه أكثر من خمس سنوات، وما أن أوي إلى حجراتي، حتى أجد نفسي مدفوعا لأن أسجل لميمات سريعة ما مر بي من أحداث ومشاهدات كانت تهزني بعنف وتهدو لي معجباتية، ثم أريح هذه التوميمات جانباً وأعود إلى رواية، بدأتها في السجن من عالم الطفولة (ص ٨).

ولم تكن طباعة الرواية تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرتها، فهي محاولة منه لإثبات كتابته، ذهب صنع الله إلى مقابلة طلعت خالد أحد معاوني عبدالقادر حاتم وزير الإعلام - في ذلك الوقت - وكان يرفلته بعض كبار موظفي مصلحة الاستعلامات، كأنما حضروا ليقبلوا، ويخرجوا على الكتاب المذكور كطائرة اجتماعية، أثير فيهم نوعاً من الفضول المتأخر الذي يحمل في طياته حقداً طويلاً تجاه شخصية الكاتب، وكانت نسيطة من الرواية الصاعدة مبسطة أمامهم، وقد شغلها بالاحاطة بالقلم الأحمر.

٢- البداية في مواجهة المؤسسة النقدية

لم تتوقف معركة صنع الله إبراهيم ضد ريدود عمل المؤسسة السياسية فحسب، بل كان يهدد كذلك إلى جهة أخرى لا يقل فيها الصراع شراسة، حيث حيوب المقاومة ضد كل ما هو جديد أو مغاير، أو لا يتسجم مع نغمة المرحلة (الواقعية الاشتراكية) على صعيد الرؤية الفنية، فعناصر المعالجة مترسجة في طبيعة النقد المحافظ من جهة، ونظيره الأيديولوجي من جهة أخرى.

١-٢ - الخطاب النقدي القديم

يلزم النقد التشاويحي عادة على فكرة اختزال النص في سلسلة المقاطع الحتمية غير المحتملة، ومن هنا المظهر الصبيل، فإن هذه النصوص تسيء إلى الجمهور، وتخل بالآداب، وتسخر من جملة الأدب المذهب المتيق.

لقد كان رد الفعل النقدي القوي لا يحسب حقاً هو أحد أشكال هذا الخطاب النقدي المتأخر والراض لكل النزاع عما هو سائد من معايير فنية وقوالب أدبية حاضرة، إلا لم يستشع يحسب حقاً ما جاء في تلك الرواية شكلاً ومضموناً. كتب هي عمود الأسبوعي مقالاً عتيقاً جاء فيه: «الآراء النحصر على هذه الرواية القصيرة التي ذاع صيتها أخيراً هي الأوساط الأدبية، وكانت جديدة بأن تعد من خبرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماسة والاحتفاظ في الذوق، فلم يكف

بأن يقدم إليها البطل، وهو منشغل بحدث عميرة (أو افترض الأمر على هذا الشأن)، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته إلى مكانه بعد يوم، ورويته لأثر التي تلقى على الأرض.

تقررات نفسي من هذا الوصف الفصيح لوجي تقرراً شديدا لم يبق لي ثرة من القصة على تذوق القصة رغم براعتها... (ص ٢).

والظاهر أن المعايير التي احتكمت إليها المؤسسة السياسية هي مصداقة الرواية هي نفسها تلك التي استند إليها بحري حقي في هجومه العنيف على الرواية. وهي بطبيعة الحال معايير أخلاقية وسياسية بالدرجة الأولى. الأمر الذي حال دون أن يجد هذا العمل طريقه إلى التداول الجماهيري الأوسع.

٢ - ٢ - ٢ - الخطاب النقدي الخاص

إذا كانت المؤسسة السياسية قد صادرت الرواية بمباركة، غير مباشرة من الخطاب النقدي الاشتراكي الدوجماتي، فإن هذا لم يحل دون تصاطف العديد من الأصوات مع مجلة صاحب تلك الراتحة. كان من ضمن الأصوات التي صمدت بجانب الكاتب في محنته تلك: الطاهر يوسف إدريس الذي طعن الرواية بمقدمة مهمة، كان لها دخل كبير في هذه الحصار من هزلة الرواية والروائي زمنئذ. وللتذكير فقد كانت ترويح صنع الله يوسف إدريس علاقة صداقة سابقة، عرفت صاحب هذا الكتاب منذ أكثر من عشرينات. فقبل ملاحق الوجه أحيانا الحس به كالمطائر الذي يصنع سطراراً ومقد فرقت صنع الله وهو أصيل لم أشهد مره متليسا بخاطر ليس من صنعه، أو بفكرة لم يبق على نصبها... (ص ١٩).

لقد كان وقع الرواية على يوسف إدريس مثيرا لما هو سائد من الأعمال الروائية في تلك المرحلة. وهذا ما دفعه إلى وصف قرائته الرواية ذلك الوصف المثير: «قرأتها، بل انتهيتها في جلسة واحدة. جلسة كنت خلالها أسخط على الكتاب. وكثيرا ما اعتقد صنع الله الأول وكثيرا ما احس أنه يريد. وكأنما يصير اليوم أن يؤلم القارئ ويؤذيه. ولكني حين انتهيت احسست أنني لست فقط أمام مقال عاد، ولكني أمام موهبة جديدة. وكأنما ولدت في القبية» (ص ٢٠).

خلال هذا التقديم، يستعرض يوسف إدريس أهم الخصائص الفنية والأسلوبية التي ميزت هذا العمل: وفرة الجمل القصيرة الحادة، وعدم العناية بالتكاد المفردات وسلامة اللغة، دون أن تنوّه كذلك الإشارة إلى مظاهر «الفتح» الذي يصمد النفوس الحاملة. كل هذه المميزات هي بعض الظواهر النصية التي تشي بخصائص أسلوب سردي معروف. هو الأسلوب «التفخري» الذي تبلور من خلال مطالعات صنع الله لأعمال همنجواي، التي كان لها الأثر الفعال على أسلوبه في الكتابة السريرية.

وبالإضافة إلى إصرار الروائي على الكتابة بلغة مطبوعة، «الضجاجة العامة المنحطة القليلة». هذه الضجاجة تعني رفض الألفاظ الغريبة، ورشاقة الألفاظ وحمايلات التعبير، وهي في

نظام العداوات مع الرواية العربية

حقيقتها لغة أدبية جديدة، وطرائق مغايرة في تمثيل الواقع، لا بد أن تحيي متصارعة مع لغة وأسلوب القوى المحافظة وطرائقها، وذلك ما ستفصح عنه بجلال طليعة التنبهات الفنية التي بدأ يعرفها للشهد الأدبي مع بروز أسماء حملت لواء التجديد في الرواية العربية آنذاك.

ولئن كانت التقيم الجمالية عرضة لثورة الذوق كعيداً أدبي معروفاً، فإن من السداجة الحرص على تأييد تجربة جمالية ما، وترسيم مغايرها التنوقية هي شروط تاريخية تعرف منبهات عارفة بين مرحلتين، ولشي بمخاض عسير في حركية المجتمع على كل الأصعدة، وهذا ما يستلطفه من حديث صنع الله مثلاً: «ألا يتطلب الأمر طليلاً من الطبع للتعبير عن القبح الممثل في سلوكه سيولوجي من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت، ووضع متفاح في شرجه، وسلك كهربائي في فتحة التناسلية، وكل ذلك لأنه عبر عن رأي مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية؟» (ص ١٠).

أما من طريقة التأليف، فقد قرر صنع الله أن يحافظ على عمله هذا على منوال اليونانيات، بعد أن قلب محتوياتها بطريقة خاصة، وذلك بعض جوانبها بهوامش مستطبعة جمعها في نهاية النص، وأطلق على النص اسم «الرائحة النتنة هي أنني». لكن يوسف إدريس اعتترض على فكرة الهوامش^(٢١) معتبراً إياها مغالاة في التجديد، وأقع الكتاب بنقلها إلى داخل النص معتزلاً على العنوان السابق حتى تم التحويل سويًا إلى عنوان الرواية الحالي.

أخيراً، دفع صنع الله الرواية إلى المطبعة، وأسماء التبرسم بمسطقى حسن تصحيحها اللغلاف، وبكلمة موحدة على الغلاف «شبه بالمانيسكو» من توقيع كمال القلبي ويوسف سمعد وعبدالحكيم فاسم هذا نسخها: «إذا لم تعجبك الرواية التي بين يديك، فالغضب ليس قنبلاً، وإنما العيب في الجو القلبي والظني الذي تعيش فيه، والذي سلطته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء السالفة المستطعية، ومن أجل كسر المناخ الفني السائد الذي تجسد، نصمم على هذا النوع من الكتابة الصاعدة المزلّة أحياناً» (ص ١٢).

وفي أثناء تعليقه على هذه المقدمة، في سياق إعادة تثمين التجربة، لا يخفي صنع الله النبوة الجماسية الملهمة بثقة لا حد لها، والأحكام التي ثبت خطاها مثل حتمية قيام الاشتراكية في مصر، معتبراً كل ذلك من سداجات المرافقة السياسية.

وكيفما كانت الحال، فقد دعا يوسف إدريس القارئ إلى الاطلاع على الرواية قصد التعرف، عن كثب عند طبعها، لتحلوز كل التظييمات المفروضة، والمقاريبات الضيقة الأفق، والتي عملت على تشويه العمل وإسفيحه. لسبب أو لآخر يقول في هذا الصدد: «هناي أريدكم أن تقرأوا القصة، وتخلصوا من التجربة وتحسروها، وتثقفوا عليها بعد ذلك ما شئتم من أسماء» (ص ٢١).

إلا أن يوسف إدريس لا يحفي أن هذه الرواية قد تصدم أفق القارئ، ولوقعه هي حيرة من أمره، لأنها رواية كتبت على غير ما جرت عليه العادة على المستوى الأسلوبى والفنوى من

جهة. كما أن صنع الله إبراهيم اتجه إلى التزج بين صوت الكاتب والساود والشخصية الرئيسية مزجاً يساهم بتصويب الوتر في توسيع تعريب اقل الانتظار. وإحداث انواع التأويلات التي لا تنتهي بانتهاء قراءة الرواية.

2- موقف مؤسسان النظرية الرواية

إن التفتيح لحفلات قصة تلك الرائعة مع دور النشر. لا بد أن تستوقفه بعض الأطوار الغربية التي لازمت نص صنع الله طوال الستينيات إلى حين طروج الطبعة كاملة في نهاية الثمانينيات. ذلك أن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة (تلك الرائعة) نشرت طبعتها الأولى الكاملة في مراكش عام 1986. وتقدم الطبعة الأولى تاريخاً موجزاً لهذه الرواية:

- الطبعة الأولى الكاملة في مراكش - 1986.

- الطبعة الأولى (صورت) مكتب بوليز. القاهرة - 1996.

- الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة، القاهرة - 1999. أعيد نشرها بواسطة «كتابات معاصرة، القاهرة - 1999». والمجلة الثنائية «شعر» - صيف 1998. غير كاملة في الحالات.

إن قصة هذه الرواية مع مختلف المؤسسات التي حالت دون نشر الكتاب، أو نشره مع إدخال تعديلات عليه. تحكي جنباً عن جهة الكاتب في عالمنا العربي مع المؤسسات السياسية الحاكمة من جهة. والتهرب المحافظ من جهة أخرى. بالإضافة إلى طابور خاص من الانتهازيين معتمداً في نفس دور النشر التي لا يتورع في المساهمة على حقوق المؤلف، أو استغلال عمله لأغراض مادية بحتة. دون علم من الكاتب نفسه. وإعداد حقوقه كاملة في مرات عديدة.

وهذا ما تبرزه سامية محرز في معرض حديثها عن أزمة نشر هذه الرواية على الخصوص. وذلك عند قولها: «أما سياسة النشر التي نجتبت القارئ فحاجته النص وعاميته». فتكتشف بعد ذلك حينما يروي الكاتب تاريخ الطبعات غير الكاملة من «تلك الرائعة». وهو يرى في ذلك قصة إنكار حقوق المؤلف. وفرض الطابع التجاري على الإنتاج الأدبي. فدور النشر المتعددة التي فرت نشر المخطوطة - على الرغم من القرار الرسمي بحظرها - فعلت ذلك بالطريقة التي تدهنها أفضل لها. أي الطريقة التي تبعدها عن مشاكل الرقيب»⁽¹⁷⁾.

تفضي بنا المعطيات السابقة إلى أن هذه المقدمة تطلنا على طبيعة صراع الكاتب مع نقاد المؤسسة الرسمية الذين لم يستطيعوا تبرير الأسباب الحقيقية التي دعتهم إلى مضادة الرواية ومنعها. في حين أبرز صنع الله الإشكالية الأساس بين الكاتب ومعارضيه. وتتمثل هذه الإشكالية في كون الرواية تشكل قطعة مع كل المعايير الجمالية والأخلاقية السائدة والسابقة. هذه القطعة هي التي هيست - بحماسة متقطعة النظر -

نقد المصداقية مع الرواية العربية

نقد المؤسسة السياسية الرسمية، في الوقت الذي كان لها الوقع الحسن على نخبة من المثقفين المثوريين الذين لا يصدرون في أحكامهم عن تصورات عشوائية متصلة (سياسية أو جمالية، أو أخلاقية).

هذا ما حدا في شروط أخرى بتطبيق مستكبرة من التواء في الضفة الأخرى من العالم العربي، وبالنسبة في المغرب، إلى إعادة الاعتبار لهذه الرواية ونشرها كاملة. الأمر الذي يشي بأن أقل انتظار القارئ المغربي قد تغير، بعد أن تضمن هذا القارئ مضامين الرواية (سياسية وأخلاقية) وتعمل طريقة صياغتها (جمالية).

ونشير في هذا المصدد، إلى أن جذوة الإثارة التي تميز بعض مقدمات الأعمال الأدبية الشهيرة في بدايات نشرها، لا تدوم طويلاً، فسرعان ما يصيب تلك الجذوة التشنج نوع من الوهن وشيئا فشيئا تخبو تلك الجذوة، ومع مرور الزمن، وتوالي المراحل تطفئ جذوة الإثارة وتصبح واقعا ينتمي إلى تاريخ الأدب⁽¹⁴⁾.

إذ إن ما يسمى بـ «الإثارة الأولى» *provocation initiale*، هي التي تجسدت في المعايير الأخلاقية والجمالية العامة التي رفضت هؤلاء إلى رفض هذا العمل الأدبي، مستبقو في الأخرى ضحية لمكر التقليد⁽¹⁵⁾، حيث تتحول عناصر تلك الإثارة الأولية - بكل مظاهر الرفض التي كانت تطوي عليها - إلى إحباطات تعوية يرفضها الزمن الأدبي. بعد ذلك إلى مرتبة الكتابة - المعيار، حيث تتحول خلالها السياسة الحسية إلى سياسية متجاوزة، لا تثير أي رد فعل حروون من لدن أقل انتظار القارئ.

هكذا بدا لنا أنه لا يمكن إخراج عمل أدبي ما في طبيعة الوقع الجمالي فقط، كما يتسدد على ذلك بولس، بل يتعدى ذلك هي: تلك البراءة، إلى جوانب أخرى سياسية وأخلاقية. وهذا ما حاولت المقدمة جاعدة أن تلفت إليه الانتباه، من خلال ما سبق، نخلص إلى ملاحظات مهمة، يمكن إيجازها كالآتي:

- استهداف المقدمة ظروف الولادة المعيرة للعمل، وما نجشحه الكاتب صنع الله إبراهيم من جهد من أجل الحفاظ على سلامة النص، على الرغم من كل ظروف الجوع التي تعرض لها مصرنا وعربنا، كما يشهد بالمتقنين الذين اجتمعوا الكتاب، وصدروه في لحظات اشتداد الحثا على الكتب، وكتابة.

- أهمية الخطاب التشديدي في روايته «تلك الواجهة»، حيث يمكن اعتباره وثيقة لتحديد طبيعة الممارسة السياسية والأدبية في مرحلة محددة من تاريخ مصر خاصة، والعالم العربي عامة. هذه الوثيقة مسندة بماغيستو (بهازي)، يبرز طبيعة الأفكار الجديدة التي يفرز روادها خارج السرب، متحدثين بذلك عقلية القطيع على المصمدين السياسيين والأدبيين، كما تقدم، في الآن نفسه، نموذج قرائنها، وطبيعة الوثائق التي يجب اعتمادها لتجاوز صدمة الجديد من الأفكار والقولات الجمالية عامة.

ثالثاً: الخطاب التقديمي الغيري بين التوثيق والتلقائية الموضوعية

عادة ما يتم التقديم الغيري عن طريق استكتاب مقدم آخر للنص. يقوم صاحبه بدور تحفيزي للقارئ من خلال تقديم شهادته حول المؤلف والمؤلف في آن واحد. وهذا التقديم لا يختاره المؤلف

(أو الناشر). اعتباراً، فهو شخصية ذات مكانة إبداعية خاصة. ووضع اعتباري مميز.

وعادة ما يكون بين التقديم والمؤلف أكثر من قاسم مشترك. فقد يجمع بينهما الاهتمام الثقافي نفسه، أو الحساسية الفنية ذاتها. كما قد تكون بينهما علاقات حميمة خاصة. وهذا ما يحيل الخطاب التقديمي الغيري إلى «مقطع خطاب تتجزء يد ثنائية. وهذه اليد الثنائية اليد التقديمية الأولى اليد التقديمية له»^{١٢}، وتشتد من أزوها^{١٣}. إنه كذلك الضامن لعنصر جودة الفروع باعتباره التطلع الأول على المؤلف.

وتعتبر الخدمات الغيرية محطة أساسية هي إبراز طغوس الكتابة الروائية في علاقتها بالثقافة (الخدم والجمهور). كما لتحديد في الوقت نفسه مجموعة من الشروط التاريخية التي وجهت هذه الكتابة الروائية.

في هذا الصدد، لا نحسب أهمية التوثيق عند الروائي هنا مبنية لتداول فضائها الخطاب التقديمي الغيري. أما حكم هذه الأهمية فتتحدد في عدد الخدمات المصاحبة لمجموعة من رواياته. علاوة على طولها. إذ «يرى التقديم الواحد منها على أربعين صفحة في الرواية الواحدة»^{١٤}. ناهيك عما تبرزه هذه الخدمات الغيرية من تحسب مشكلة بجدوى كتابة المقدمة نفسها ووطأها.

لير أن ما يلتصق الانشاء بخصوص مقدمات روايات هنا مبنية (أو جليها تقريباً درما للتعميم) أنها عبارة عن مقدمات غيرية. فهي بالتالي، تعمل نمط وهي هؤلاء التقديمين Prologues بالإيجاز الروائي لدى هنا مبنية. إضافة إلى أنها تعالج جوهر أسئلة المرحلة على صعيد كل من الكتابة والتلقي. وتجبب - ضمنها - عن ضحوى الخطاب التقديمي كتممارسة أدبية نادرة التداول في نفاختها العربية.

- فكيف تمثل التقديم العربي الخطاب التقديمي؟

- وما هي علاقة الخطاب التقديمي بالخطاب الروائي؟

- وما هي درجة الذاتية والموضوعية فيما كتبه هؤلاء التقديمون؟

للإجابة عن هذه التساؤلات الجوهرية وغيرها، سنحاول الاقتراب من بعض مقدمات التي كتبت في صدارة بعض روايات هنا مبنية. حيث ستلطف عند مقدمة الأديب السوري والكاتب السنور لرواية: «الذئب»، وسنخرج بعدها على مقدمة رواية: «الصايح الزرق»، التي حررها شوقي بنداوي. ثم نلأس عن طرب مقدمة رواية هنا مبنية: «الشمس في يوم غائم» التي

الجزئيا الأدبية نجاح المطار، مركزين على أهم القضايا التي أثارتها هذه المقدمات الغيرية من جهة، وإبراز طبيعة العلاقة بين هذه المقدمات وروايات حنا مينه من جهة ثانية.

١ - مقدمة نان طابع نظري

ينبغي أن نلاحظ، وهي الفهمين بقضايا الكتابة الروائية عامة، وكتابات حنا مينه، طبعه التباين والاختلاف، فجاء تقديم واكيم أستور رواية، «الذئب» في شكل شهادة على صمد إيداعي متتابع، لا يخفي القُدَم خلالها الأثر الباطن الحميمي بينه وبين القُدَم له. يقول واكيم أستور: «هذه ليست مقدمة كما أرادها حنا، إذ لم تعد بيتنا مقدمات، ولكن تكون نهايات (...) هذه ليست مقدمة، هذه ليست رسالة، هذه شهادة... شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد»^(١). ثم يستطرد واكيم في بحثه عن توصيف حاسم لما هو يصعد تديبه: «هذه ليست مقدمة، هذه ليست رسالة، هذه شهادة، شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد، مسيرة بدأها القدامى بالضرب على الحديد - حديد بارد - والذئب على الأرض الثالثة».

بدأ الحديد يستعز، والأرض تفتق، تحية أيها القدامى! وأخذت أغلب الصفحات من جديد، محبذا كيم، فلي بعض الأسدقاء إن حنا قد ابتعد، لقد هالكا أن سعيد خوزم لم ينوقف على الشاطئ، كان يسبح وقطع مسافة كبيرة في غفلة منا، وأصبح الحديث أكثر شمولا وغنى وحركة، لقد خرج البحار إلى المالح، وأمسى أكثر نضجا وفقا (ص ١٠).

يبلغ إطراد واكيم أستور على رواية حنا مينه ذروته حين يقول: «حنا يا حنا، يا كذاب ملاحنا وده حكواتينا المنزلة، يا فطر حينا وظهيرة الشاي، يا ابننا الحبيب الذي به سرورنا! (ص ١٠ و ١١).

فلا نحتاج إلى كبير إزاء لكي نعرف على نوعية هذه المقدمة ذات النفس التقريظي، والتي لا تلخصها روح المجاملات، ولا تخلق من إطراد له سيقاته التداوالي الخالص. مع العلم أن هذا النوع من المقدمات، هي غالب الأحيان، لا يضيف شيئا جديدا ولا جيذا إلى الكتاب القُدَم له، ويكتفيها (المقدمات) أن تكون ذات طابع تعاري أو إشعاري بالدرجة الأولى.

٢ - ترجمة المقدمات بأسلوب التقريظ والتد الموجه

يتساءل شوقي بحدادي - كاتب مقدمة رواية، «الصبايح الزرق» - عن جدوى كتابة المقدمات، وأهميتها في الخطاب الروائي عامة، ويستطرد قائلا: «لا أدرى لماذا تكتب للمقدمات ومع ذلك فمن تكتبها»^(٢).

إن هذا السؤال حول جدوى كتابة المقدمات ظل - إلى وقت قريب - غير مفكر فيه من لدن مقدمي الروايات العربية، وطرحه بهذه الصيغة التي تتم عن حيرة وتردد من أمر دهاجة خطاب مقدمة ما، يتناسب ومقام القُدَم له على الصعيد الأدبي.

على هذا النحو. لذا الخطاب التقديمي الذي يسمي إلى مجرد تعويد الكاتب غير متقن ولا يساهم في إضراح الأسئلة الحظيية المتعلقة بتضاد الكناية والتقليد، مما هي بدائل هذا الخطاب الذي يراود من حلاله تجاوز القديمت المألوفة. ذوات الطابع التقريبي؟

يجيب بغدادي: بعد ذلك من تسالقه السيل، متكبها حيناً ومذلة، وحيناً آخر وخزة مضجع، ولربما كبتها حيناً حديث معلوم، أو تهيمة مناسبة. ولكن ما كنت، فهي وليدة نوع من رغبة الكاتب حيال أئمة عندما يتقدمه الناس، فهو يحس نوعاً من الخشية إذا ما واجه القارئ وبها توجه دفعة واحدة فلا بد إذن من ضريحت على خشية المرح قبل أن يفتح المثلار، ولا يرضى عن عاصفة من الوسيقى تسبق ضجة راقصة من الياليه، أو مسرحية شعيرة من الأوبرا، فكيف أصليها مكل يا حياء (ص 5).

هكذا نستطيع الحديث عن نوعين محددين من أنواع التقديم، يتصلحهما الخطاب التقديمي. النوع الأول متعلق بالتقدم الذي يقدم عمل غيره، فالتقديم في هذه الحالة عبارة عن رسالة معقدة بمجموعة من الإشارات والإيضاحات التي يبرها التقدم بصدد الأثر الأدبي دون أن يصل التقديم إلى نجوم النقد الخارج، أو تحييب آفاق انتظار التقدم له، ما عدا بعض الإشارات، أو الخويزات الصغيرة التي تفسر جانباً ما من جواب العمل الأدبي على الخصوص إذا كانت العلاقة الشخصية وطيدة بين الطرفين. ولا تسمح بغير الإثراء.

النوع الثاني متعلق بالكاتب في علاقته بالجمهور، فالتقديم، في هذا السياق، ضرورة نفسية لتأمين الجو لتأليف القارئ في حللهم القراء، لأنها أنه تعهد لا بد منه في استراتيجيات القراءة التي تتضمن أن ينهي القارئ وجدانياً ونفسياً لغوص فيلار القراءة، وهو إعداد معنوي كليل بأن يسر السيل، ويعد الطريق للممر من قضا، ما قبل النص إلى قضا النص، وهو أحد الرهانات الأساسية للخطاب التقديمي.

أما ما أزل هذا الخطاب، فيمكن في تراوجه بين الدراسة التحليلية القصيدة، والخطاب الوسيط الذي يراود القارئ ويستمرجه نحو عوالم القراءة، بناء على معطيات يعرضها التقدم عن الروائي، من قبيل تعداد محاسن العمل الأدبي، أو محاولة مقارنته بشكل موضوعي، «شمة أشباه كثيرة جديدة أن يقال في الحديث عن هذا الكتاب، ولكنني أكتب مقيدة لا بواسطة» (ص 15) ⁽¹⁴⁾.

إن ما نستشفه من كلام شوقي بغدادي، هو تقاديه الخوض في فضائاً نقدية بحتة، يصل من خلالها التقدم إلى خلاصات نقدية قد لا تروعي التقدم له، أو قد تجعل صورة العمل الأدبي موهنة منذ البداية. وهذا ما يفسر لنا ذاك التحوط للتحوط من أن يتحول التقديم إلى ممارسة نقدية ذات طابع موضوعي.

مماثل ذلك، تفتح كثرة النقد التقريبي في أكثر من إشارة نقدية، حيث يلتقل شوقي بغدادي، بعد ذلك إلى استخلاص أهم فهمة مركزية بموجبها يعد التقدم رواية «المصايح

نظام المصنفات مع الرواية العربية

الزرق - جذيرة بأن تحكي - وبيني حكمه هذا على مجموعة من ذوات العمل الإبداعي الناضج. وهذه الثوابت هي كما يلي:

- التصفح الكافي للأعمال الأدبية حتى تصير ثماراً بائنة صالحة للقطاف.

- ألفة القصور وعدم التواضع - فلا شيء يثقل القبر ويجهر على فته - قدر ما يتسبب فيه الاعتداد بالمبالغ فيه بالنفس.

- الفن صنعة وفيرة بقدر ما هو موعبة.

كل هذه الخصال اجتمعت في رواية «الصابيح الزرق» وانصبت بها حنا مينة على المستوى الشخصي من منظور القارئ. حيث يتلخظ مظاهر هذه الخصال كالتالي:

- استغراق كتابة الرواية مدة ثلاثة أعوام أو أكثر.

- حرص الروائي على إطلاع مجموعة من رفاقه على مسودة الرواية، ليهذبوا وجهات نظرهم في أسرها. فمنهم من كان رحيماً به في نقده - والبعض الآخر كان قاسياً عليه.

- حسن إتصالات حنا مينة لكل الأراء - وانفتاح صدره لكل المقترحات، واستعداد له بالتالي للاستئناس برأي الآخرين قبل إصدار العمل الأدبي في جلته النهائية.

على إيفاق هذه الخصال الحميدة راجح حنا مينة يعود بكتابة الرواية ذاتها مرات عدة، حتى استوثق على ناز التراجعة الهادئة، وغدت في مستوى الأعمال الروائية التي يحترم أصحابها أنفسهم، وذلك على ضوء الاتطاعات التي تلقاها من أساتذته والتي أحسنه كفي التمدح والتعظيم والتسويد والتبجيل.

يقول شوقي يقداري - جده في قصة القصة - فلماذا صنع إن بعد هذه السوانة ماذا قدم للناس؟ هذا هو السؤال الذي يحير، ويريد عليه جواباً صحيحاً.

يا حنا...

أنا من هؤلاء الذين عاشوا روايتك مفضحة - وشاركوا بتأليفها - إذا صح التعبير - ولقد قلت لك رأيي شعاعاً. وما أنذا أقول الآن على الملأ الأكبر - فاجمع شهادتي إلى الشهادات الأخرى.

وهتش عن نفسك بينها، إذا كان لا بد من شهادتي كي نجد نفسك. (ص 9).

لم تلت هذه الشهادة على الإطراء فقط، إذ بعد التذكير بضموم الرواية - ينتقل القارئ إلى إبراز طبيعة تجربة حنا مينة الروائية السابقة قصد بلورة عناصر التطور والتقدم في مسار كتاباته.

فقد كان حنا مينة مأخوذاً - في أعماله السابقة - بالقلب الخطابي المباشر، وهذه الصفة إن تلازمه طويلاً، إذ سنشهد نوعاً من التحور من ريفه هذا القلب الخطابي في أعماله السردية اللاحقة، ذلك أن لا شيء يثقل الأثر - من أن توصل النتائج قبل المقدمات، وأن ترسم الأحداث والشخصيات حسب نماذج مسبقة (...).

وهذهما نقف ثقتنا بقدره القارئ على الابتكار كما نبتكر - فليجس على يديه بكلتا يدينا كما نفرد خطوة إلى الغاية، فإننا هو بمل صحتنا بعد مسيرة خطوات هباتها، وشرأخى، وبأخذ إحساس من اكتشف بسهولة أنه

خيال خدعة ساذجة، لربما فسدناه بعد هذه التجربة إلى الأبد» (ص: ١). يعرف بعد ذلك قائلا: «إن تدخل القارئ الوهلة من نفسه، وهناك فلا تربطه (إليك بطير الصداقة والشفقة والتعاطف، ثم تَرى بعدها أنه بالغ منك الفألة المشوذة» (ص: ١١).

بعد سرد مجموعة من الخصوصيات الميزة للإبداع هنا مينه، يشير شوقي ممداني الانتباه إلى فجوة لو سدت - هي رأي القُدّم - لا يمكننا وضع الرواية. وبلا توجد هي مصنف الآثار الروائية العالمية الخالدة، فمن يفرغ من قراء الرواية «بحس أنه لم يطلع إلا على جانب من حياتهم (أي شخصيات روايته). أما الجانب الآخر، فقد بقي في الظلال، وأن القارئ يظل ينتظر شيئا ما، أن يعكس له عن أشياء أخرى غير مفهوم الحياة العامة في أيام الحرب» (ص: ١٢).

لقد كان على هنا مينه أن يمد تلك الفجوة التي جعلت الرواية عبارة عن مجموعة من الصور التي يأخذ بعضها برقاب البعض. والأ يكتفي بالنقاط الظاهر الخارجية منها، بل عليه الالتفات إلى الحياة الخاصة لكل شخصياته، فالبطولة «لا تكون في الأعمال الخارطة وحدها، بنذر ما تكون في أن يعيش الإنسان إنسانيته بكل بساطة» (ص: ١٦). وكاننا بالقُدّم يستهدف توجيه ملاحظات نقدية - بطريفة غير مباشرة - على الكاتب أن يستفيد منها في لاحق أعماله. عملا بنقيض الحكمة الثالثة: «ليس في الإمكان الإبداع معا كان».

كما يحترف القُدّم بأنه كان بإمكانه تناول قضايا أخرى، في سياق هذا التقديم، إلا أنه أحجم عن ذلك ما ولم مقام التقديم لا يتناسب وحسب النقدية. هذا التبرير يجب القُدّم على تقوم الممارسة النقدية الموضوعية لا يبرحها، بدعوى عدم كاسب مقام القصة بتمام التراسة الموضوعية.

٣ - القصة باعتبارها كنهيا للتأنيلا لا للتأني

بخصوص تحديد مفهوم «القصة» على المستوى النقدي، وما يشهده ذلك من إشكاليات على صعيدي الإبداع والتلقي، سنوقف مع نجاح المظهر في مقدمتها لرواية هنا مينه: «الشمس في يوم غائم»؛ إلا أن ما سيجيز هذه المقدمة هو ورودها على شاذقة هيلان أدبي حول: «ساعة القصة».

أما عن طبيعة تعمل بعض الأدباء للخطاب النقدي، وهمهم لخصوصيته ووظائفه، فإن الأمر لا يخلو من تعارض في وجهات النظر. فإذا كان هناك من يعتبر القصة جواز مرور نحو عالم النص، يتيح للقارئ تحمل المعطيات التي يوفرها الخطاب النقدي، باعتبارها أداة ضرورية لعبور نحو الضفة الأخرى للنص، فإن فئة أخرى من كتاب القصة (الغربية هذه المرة) تكبر من هذه الفكرة، انطلاقا من لا جدوى إمكان شرح سحر الجمال الذي تشيخته النصوص. فالقصة من منظور نجاح المظهر ليست جواز سفر، والقراءة ليستوا خفراء حدود «لأن الفن في واقع الإبداع، حقيقة، ولأنه في تأخير، سحر، والسحر في الجمال كل الجمال، وكيف يشرح سحر الجمال»^{١٩}.

نظم المقدمة في الرواية العربية

فلا تتورع الكتابة هي ونفس هذا النوع من المقدمات. تعرضها كتكريع للكلمة، وكذا «لأن الفن نشوة إحصاس بالحقيقة وبالجمال، وسفارة لهما إلى الدنيا، وسلاة باسمها من أرضنا إلى سفرة منهاها، ونداء يخطي، وبها عجز الفؤاد والسفود، ولها بهما أيضا (...)».

انقرا الأثر، إذن، كل على طريقته.

والأثر الذي بين أيدينا رواية، وأنا أحب الرواية، بالرغم من أن هذا الحب لهذه الأداة التخييرية، لا يغطي قيمة لعمل بعينه، لأنه حب للرواية، وليس لكل رواياتها⁽¹⁾.

إن نجاح العطار لا يجهد مانعا لإعلان ثورتها على كل الأصناف التي رسطتها التصورات التقليدية على مستوى الإبداع والتقدم - على حد سواء - عند كتابة المقدمة، بهذا النفس الانشائي الصلوح، تصدر الكاتبة على إسقاط تلك الأوهام المقلوبة التي تدعي أن المقدمة هي اختزال للنصوص، أو أنها صورة مصغرة عنها، أو جواز سفر إلى مجاهلها.

هذا المنظور للعبة المقدمة، ينهض على فرضية عدم جدوى تقديم تفسير الأثر الأدبي لتقديمها تبسيطها، ولا احتزاله احتزالا موجهًا. انطلاقًا من مبدأ اعتبار أن كل رواية لها تميزها، وكل تلح له خصوصياته، الأمر الذي يساهم لا محالة، في خلق انفتاح النص وتعدد معانيه، وبالتالي أمثاله في الزمن الحاضر والأني، فذلك أن كل قراءة هي مشروع إبداع جديد، وأن الكتابة شكل من أشكال الجمال، فكيف يمكن شرح مثل سحر الجمال والخيال على هذا المنحدر في مقدمة معدلة.

لفظي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن نجاح العطار تلح على قضية استحالة تقديم شرح نص إبداعي شرحًا نهائيًا، فليس للنص الواحد قراءة وحيدة أو قارئ وحيد، وإن تعدد القراءات يعني تعدد المعاني، والقول بتعدد القراءات، هو الكفيل بإعادة القراءة (الممكنة) للرواية خارج القراءة/ القراءات الأولى.

واعتبارًا لما أوردناه بخصوص الخطاب التقديمي الخيري في بعض روايات حنا مينه، يمكن استنتاج الخلاصات التالية:

- ازديادية الخطاب التقديمي الخيري؛ فهو من جهة، تقديم للأثر الأدبي وعرض لخصائصه الكبرى (التوصيف)، ومن جهة ثانية، وجهة نظر أدبية وتقنية إضاهية، يقدمها القارئ حول أهمية الأثر الأدبي (التأويل).

- تراوح هذه الخطابات بين النفس التشرطي (مثال مقدمة واكيم أستور)، وبين النبرة النقدية التي تستهدف الجمع بين الاختفاء بالرواية، وإلقاء بعض الأسواء الخافضة على مكوناتها (مقدمة كل من شوقي بدراوي ونجاح العطار).

- تعدد تسميات المقدمات؛ فهي لدى البعض توطئة، وعند البعض شهادة، أو رسالة أو تحليل.

- ماهية الخطاب النقدي، وبنية ذلك الانكسار في التراوح بين هاجس الاحتفاء بالمتن واستهداف الجانب التحليلي.
- خصوصية هذا التعدد في الخطاب النقدي لروايات حنا مينه، تكشف المنار عن مرحلة أساسية في صيرورة الكتابة إجمالاً، وينطلق الأمر بمرحلة تداول النص كمسودة قبل ظهوره في السوق في مرحلة أخيرة، وهذه المرحلة ظلت مهيبة في الدراسات النقدية العربية.
- أما الخلاصات المركزية التي نسجها في هذه الخاتمة، فتجملها فيما يلي:
- تضمين الروائي في مقدمته لعناصر الحساسية الفنية التي يتنسب إليها، والخصيصات التي يتميز بها، وهذا كقول بأن يحيل بعض المقدمات إلى تصورات قبلية حول رؤية الروائي الفنية، وبالتالي الدفاع عن كون معين من ألوان الحساسية الفنية.
- طغيان الوظيفة التوجيهية على الخطابات النقدية في الرواية العربية، فهي سياق تجنب ما يمكن أن يخطئ له النص من تأويل مفلوط أو مسموح، بلجأ الروائيون إلى هذا الخطاب القبلي (أي المقدمة) لتشرح والتفسير والتبرير والإعانة.
- مقدمات نائية يوردها الكاتب كرد عمل نقدي على قضايا إبداعية ونقدية سابقة، سبق أن أثيرت بخصوص الصالة السابقة، فتكون هذه المقدمات، بالتالي، الفرصة المثالية للتبديد كي يقدم وجهة نظره، بعيداً عن وصاية الناقد، واحتكاره لجمال النقد الذي يعتبر في نهاية المطاف مجالاً مشتركاً بين كل من الإبداع أو التقاضي على حد سواء.
- اشتغال الخطاب النقدي النظري بدوره على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها، ويمكن أن تشكل هذه المقدمات النظرية وكثرة أساسية في تطور الممارسة النقدية عامة، بواسطة إسهابها غير المباشر في الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النص المقدم له.
- القيام الملحوظ للتفاعل الجدي بين الخطاب النقدي والخطاب النقدي في النقد العربي، مع لفت الانتباه إلى وجود استشادات في هذا المجال، إذ لم يسبق للخطاب النقدي أن شكل مرجعاً نقدياً واضحاً، أو أثر تأثيراً معيانياً في الخطاب النقدي، على رغم تحول بعض هذه المقدمات في مراحل تاريخية معينة إلى بيانات أدبية ونقدية شهيرة، تستهدف أصحابها التشهير بافكار أدبية، وقيم جمالية تعد مغايرة ومضادة عن التأويل في المشهد الأدبي في الزمان الذي كتبت فيه.
- تعدد الفرائص الخطاب النقدي، واختلاف المنظور إلى وظائفه، كل ذلك انعكس، بصيغة أو بأخرى، على أشكال بلورة هذا الخطاب، وهذا الأمر يظهر بوضوح في تعدد أصناف المقدمات، ومثال ذلك، المقدمة - المقالة النقدية (الجزئية أو الشاملة)، والمقدمة - الرسائل والمقدمة - البيانات الأدبية والمقدمة - المقالة السالفة.

مسرد عربي فرنسي

Discours préfaciel
 Unamuration
 Anticipation
 Ouverture
 Mode d'emploi
 Avant - Texte
 Plénitude Sémantique
 Préfacier
 Préfacier Réel
 Préfacier Imaginaire
 Préfacier Apocryphe
 Préface
 Préface Originelle
 Préface éditoriale
 Préface Posthume
 Préface Auctoriale
 Préface Allographe
 Préface Ultime
 Préface Tardive
 Préface - manifeste
 Epilogue
 Paratexte privé
 Paratextes
 Paratextuel
 Péritexte
 Métatexte
 Livré

خطاب تقديمي
 توشيع
 استباق
 الافتتاح
 طريقة الاستعمال
 ما قبل النص
 ابتداء ذاتي
 مقدم
 مقدم حقيقي
 مقدم متخيل
 مقدم مزيف
 مقدمة
 مقدمة أصلية
 مقدمة إخبارية
 مقدمة بعد الوفاة
 مقدمة ذاتية
 مقدمة غيرية
 مقدمة لاحقة
 مقدمة متأخرة
 مقدمة - بيان
 نص لاحق
 نص محاذ خاص
 نص مواز
 نصية موازية
 نص محيط
 نص واسطى
 هامش

ARCHIVE

هوامش البنية

- 1 Gérard Genette "Sensée", *Ép. Ct.*, coll. Poétique, Paris, 1987, p. 193
- 2 *Ibid.* p. 204
- 3 أحمد شحات: رسالة دائري إلى كل مناسبات تقديم وترجمة عن اللاتينية من كتاب: *الخطب والتمثيل في المنصور الواسطي*، تأليف: مشترك بين باحثين، مطبوعات الموسسة الفكر البعثية، ط- 2، 1997، ص 198.
- 4 حواشي جريشولو، بين سيمبوليستي وإسماعيلية والإسلام، ترجمة: كاتلمية جواد، مطبعة الكرمل، العدد 77، السنة 1988، ص 97.
- 5 المرجع نفسه، ص 97.
- 6 المرجع نفسه، ص 98.
- 7 Gérard Genette "Sensée", *op. Cit.* p. 192.
- 8 *Ibid.* p. 213
- 9 عبد العالي بوطوب: *«الخدمات النصية بين الوعي السريري والتفكير النقدي»*، جريدة: *الناس*، (المجلد الثقافي)، العدد 28، أيلول، 2001، ص 14.
- 10 Gérard Genette "Sensée", *op. Cit.* p. 206
- 11 *Ibid.* p. 209
- 12 Jean - Marie Schaeffer "Poète sur la poétique du romanesque", in "Portugal", 57-68, 1987, p. 73
- 13 "Le nouveau Petit Robert" Dictionnaire *Le petit Robert 1993*, p. 1759
- 14 Gérard Genette "Sensée", *op. Cit.* p. 195
- 15 *Ibid.* p. 27.
- 16 Jean Marnet "Le discours du roman", Ed. P.U.F., Coll. Essais, Paris, 1980, p. 26.
- 17 Gérard Genette "Introduction à l'archaïsme", in "Théorie des genres", Ed.Sirey, Paris, 1986, p. 157.
- 18 Françoise Van Rossum-Guyon: "Critique du roman", éditions Gallimard, 1993, p. 30
- 19 Gérard Genette "Sensée", *op. Cit.* p. 183.
- 20 *Ibid.* p. 184
- 21 *Ibid.* p. 194.
- 22 عبد الرحيم الملام: *«المطويات التمهيدية، محاولة في التمهيد»*، جريدة *الناس* (المجلد الثقافي)، العدد 94، السبت 7 أكتوبر 1988، ص 8.
- 23 لا نسي في هذه الدراسة إلى إعداد أنطولوجيا شاملة وخاصة بالخدمات الروائية في العالم العربي، وإلى كل عملاً هذا - في جوهره - يستلزم هذه الأستراتيجية ضمنية، فهو مخطط لا يستلزم الترجمة الأولى المطلوب التمهيد، ذلك أنه من أجل إعداد هذه الأنطولوجيا يحتاج الأمر - لا محالة - إلى إعداد الجوده المشتركة لمجموعة من الباحثين.
- 24 يوسف السباعي: *بين الأجنال، دار مصر للطباعة* (بدون تاريخ)، ص 6.
- 25 المرجع نفسه، ص 6.
- 26 يوسف السباعي: *بين الأجنال، مرجع سابق*، ص 8.
- 27 Gérard Genette "Sensée", *op. Cit.* p. 192.
- 28 عبد الرحيم الملام: *«المطويات التمهيدية في الرواية العربية، محاولة في التمهيد»*، مطبوعات الموسسة الفكر البعثية، العدد 77، 1988، ص 97.

- 39 مواجهة مع اليأس: فرانز في رواية «أصدقاء الفناء» - مؤلفه: محمد عبد الحفيظ، مجلة «العهد في عالم الكتب والمكتبات» العدد 15، صيف 1997، ص 29 و 30.
- 40 عبد الكريم غلاب: مقال «القصيدة المنشورة في الكتب النثرية» - بيروت، ص 6.
- 41 بعد التنبيه إلى أن عبد الكريم غلاب شرع في نشر مقالات هذه الرواية في جريدته «العلم» ابتداء من العدد الرابع، 10 أكتوبر 1977. كما صدرت في كتاب وذلك عن الكتب النثرية الفلسطينية والنشر والتوزيع بيروت، من دون تاريخ، على أن القصيدة ذكرت هذا التاريخ 29 مارس 1977.
- 42 يرى محمد بركة ضرورة التوقف عند التأملات والاعتقادات التي خلفها كتاب «ما الأدباء» في حقل الأدب العربي الحديث مثل الخصمانيات، بوصفه قد التزم مع لحظة لتفصيل الثقافية وسياسية، أعطت للأدب العربي إبداعات مثيرة لما قبلها.
- 43 - محمد بركة: «تحويلات مشهور النقاد في الأدب العربي الحديث» - مجلة «بيروت» العدد 78، يناير 2004، ص 14.
- 44 المرجع نفسه، ص 14.
- 45 Henri Matarand, "Le discours du roman", Op. Cit, p. 28.
- 46 محمد بركة: «تحويلات مشهور النقاد في الأدب العربي الحديث» - مرجع سابق، ص 29.
- 47 Bernard Valente "Bibliologie du roman moderne", Ed. Nathan, Desrochers éditeurs, Paris, 1993, p. 156.
- 48 فاضل العراقي «الديناميكي الأخير» - دار ابن خلدون - بيروت، ط 1، 1980، ص 8.
- 49 محمد عز الدين العراقي «أدباء العراق» - دار ابن خلدون ط 1، 1991، ص 6.
- 50 إبراهيم المسلول: «مجموعات النقاد في الرواية العربية» - مجلة «المجلة» العدد الخامس عشر، العدد الثالث، شباط 1997، ص 67.
- 51 صبح الله إبراهيم: «نقد الرواية» - دار طرطوش، الطبعة الثانية الأولى، 1989.
- 52 G. Genette "Seuils", Op. Cit, p. 368.
- 53 إذا كانت فكرة الهوامش (notes) غير مرغوب فيها لمؤلفه، فإنها تشكل أحد معبراته ضمن النصوص الروائية العربية المعاصرة. حتى أصبحت لغة مستخدم الروائي المعروية في جميع النص، وهذا شأن رواية «شعيرت القلب» لعبد جبير، الذي يطلق هذه الهوامش بكثرة. وأيضاً إلهاماً لستل المستطع، شأنه في ذلك شأن الروائي العربي في زمن الأنظمة. بينما فضل عبد الله الصوري تأخير وضع هذه الهوامش حتى آخر روايته «لورال».
- 54 سمية محرز: «صبح الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية» - مجلة «مستقبل» العدد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1997، ص 141.
- 55 Hans Robert Jauss: "Quelques Questions d'esthétique de la réception", in "La linguistique dans le monde", Numéro Spécial, Février-Mars 1968, p. 42.
- 56 Ibid, p. 42.
- 57 جيلاني، دكتور «مناهج الكتابة» - طابعة ليلالي العربي - بيروت، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشيعي، القاهرة، ط 1، 1998، ص 121.
- 58 «أخير أسرار» - تقديم ضمن رواية «الغالب» لصاحبه - دار الآداب - بيروت، ط 1، 1997، (ص 4 و 10).
- 59 شوقي مدهدي، ضمن رواية «الصادق الزكي» لهذا المؤلف، دار الآداب - بيروت، ط 1، 1999، ص 8.

- 99- تطور صورة القديسة إسماعيلية لتراوح الخطاب التقني بين الهم التقني، والهاجس التقني النظري، وتطرح نفسها من جديد وبشكل وهذا ما يستخلص من كلام نجاح العطار الذي قالها: «لماذا لم البعض الرواية ولم يطرح حديثها الأساسي الذي يجري على وصفه، بحدوده طولياً»- حيث نضيف من هذا السؤال شائكة وذلك ليس من شائتي، فلما هذا است-بالقوة ولا دارجة».
- نجاح العطار، تقديم ضمن رواية: الشمس في يوم عاشوراء، منشورات دار الآداب، بيروت، ط 1، 1964، ص 26.
- 100- نجاح العطار، طرايا بطريقه ما - تقديم رواية: الشمس في يوم عاشوراء منشورات دار الآداب، بيروت، ط 1، 1964، ص 1.
- 101- المرجع نفسه، (ص 9 و 1).



نواحي الشعبة التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. إبراهيم نصر موسى (*)

الشعر والتاريخ

يعد التاريخ منبعا ثريا من منابع الإلهام الشعري، الذي يعكس الشاعر من خلال الألفاظ إليه روح العصر، ويصنع بناءً لائقي، وفق رؤية إنسانية معاصرة، لتكشف عن هموم الإنسان ومبادئه وعلومه وأعلامه. وهذا يعني أن اللاقي يمتش في الحاضر، ويرتبط معه بخلافة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر.

تجعل النص الشعري ذا قيمة توثيقية يكتسب حضورها دليلاً معتمداً، وبرهاناً مقنعاً على كبرياء الأمة الشيد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري وعدي انعكاسه على الواقع المعاصر. أو بمعنى آخر، يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث اللاقي، ووقائع العصر وطروقه، إن ملأ أو إجابيا، وهو في هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة، وعدي نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى، التي تشكل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمة دون الخوض في جزئيات صغيرة.

لنفس معنى القول بوثاقية الشعر، أن يخلق الشاعر الغنائي القيمة «الوثائقية» ذاتها التي يستفي المؤرخ تحقيقتها. فيما يروي من أحداث التاريخ، أو أن يضي الشعر رهينة في قبضة التاريخ ووقائعه وحقائقه، بل تعمي قدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاهر عليها بعدا يستلهم من خلاله صورة العصر، وما فيه من أحداث، ويتوقف نجاحه في التجاوز بالحقائق التاريخية من نطاقها العظمي الحاف إلى منطقة الشعور الحر

للهمزة، من ذلك على سبيل المثال، جمع الفؤاد العربي القديسي «أبو شامة القديسي» في كتابه التاريخي «الروشتين في أخبار الدولتين النورية والسلطانية، بين الشعر وأحداث التاريخ، فصرنا شعراء ابن الطيمسراتي وأمين مئة ألفه في مدح نور الدين محمود وصلاحي الدين الأيوبي، وعلاقة القصيدة من الناحية الزمانية بمادة تاريخية محددة في الزمان والمكان، كما عرفنا كثيرا من الشعر الذي قيل في فتح بيت المقدس من خلال تاريخه لأحداث سنة ١٢٨٢م، فكانه كان يورخ بالشعر، أو شعر بالتاريخ.

إن إدراك الفؤاد العربي لقبعة النص الشعري باعتباره عنصرا مهما من عناصر الكتابة التاريخية، وليس مجرد ترتيب شكلي يحل به كتابه التاريخي، يدل على وعي عميق بالعلاقة الجدلية التزاوجية التي تربطهما معا، وقد أدرك «هرنشوف» هذه الحقيقة العلمية، وصورها أحسن تصوير، وبموضوعية متعالية في الصمدل، حين ولّز بين الثقافة العربية وعلم التاريخ لدى المؤرخين العرب والمصطبيين الذين قدموا إلى بلاد الشام إبان بدء الحروب الصليبية، فقال: ربما كان التقدم للتحول في تاريخ العهد الأخير من العصور الوسطى، ناشئا إلى حد بعيد من تأخير الحضارة العربية التي شملت العالم الإسلامي في ذلك الزمان، لقد تلبست الصليبية والإسلام في الأرض المقدسة وما جاورها، وفي صقلية وجنوبي إيطاليا والأندلس، فتكاد الصليبيون يخرجوا من ديارهم لقتال المسلمين، فإذا بهم جلوس عند اقدامهم يأخذون عنهم أهاتين العلم والتعرف، لقد بهذا الهجس المجمع من حقيقة الصليبيين عندما أوا، التفكير الذين كانوا يتكبرون من الناحية اللاهوتية ديكتهم، على حشارة مزينة لوجع حضارتهم وجعلنا لا نصلح معه القارئة بينهما»^{١٢}، ثم يشهد بالسودى وابن خلكان وابن طليون، وبعد الأخير أنه «واضح علم التاريخ»^{١٣}.

كما أدرك الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي وحتى اليوم، أهمية توظيف الحوادث والشخصيات التاريخية في أشعارهم، على اعتبار أن التاريخ يدرس حياة الإنسان ولرباطها بالزمان والمكان، وكذلك الشعر. فالتاريخ في أبسط تعريفاته يمكن اعتباره علما يدرس عمل الإنسان في الزمان والمكان^{١٤}، وقد أشار إلى هذا المعنى أيضا الفؤاد العربي محمد بن عبد الرحمن السطاوي، بقوله: «إن التاريخ فن يبحث عن وقائع الزمان من حيث توقيتها، وموضوعه الإنسان والزمان»^{١٥}، ولهذا، استلهم الشعراء الفلسطينيون المعاصرون أحداث التاريخ وشخصياته، وجعلوا منها نغما بنائيا، ونسجوا إبداعيا مندمجا في شبكة العلاقات الدلالية التي ينتجها النص الشعري، ويرجع حازم الضراطحي أسباب هذه الإحالات أو التناصبات التاريخية إلى كونها «إحالة ذكرية أو إحالة محاكاة أو محاكاة أو إضرابا أو إسقاطا، وقد تكون من جهات أخرى غير هذه»^{١٦}، ويشترط في هذه الإحالات أن تكون واضحة ومشهورة، إذ «يجب الظاهر أن يعتمد من ذلك الظهور الذي هو أوضح في معناه من

المعنى الذي يناسب بينه وبينه^{٣٠}، وهذه إشارة ذكية تتحقق من خلالها العلاقة بين الترميز والتوصيل إليه، لجعل الثاني مدركاً للأبعاد الدلالية التي يعني الأول توصيلها، وتتعلق بها المشاركة الوجدانية بين الطرفين، هناك «الشرطاني» يعيش بينما ويرى ما تترعرع به بعض دولابن الشعراء المعاصرين من هوامش صيرفية ناتجة عن اعتقاد الشاعر بقومس الدلالة الأسطورية أو التاريخية... إلخ، التي يوظفها في خطابه الشعري، فيخرج في نهاية الصنفه ليحرك الشارئ بها.

لقد وظف الشعراء الفلسطينيون الإشارات التاريخية من شخصيات وزمان ومكان بكثرة، ولا يرجع الجود الفنان إلى معنى التاريخ في عصور الترويض والإحباط، إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن القل الأعلى، رغبة في الترويض العاطفي، ورغبة رغبة من وطأة زمن العجز الذي يحده، ويهرب إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيداً أو مثالياً كالقنيس إلى الحاضر^{٣١}، بل استطاع الشعراء من خلال هذا الكم الهائل من الإشارات التاريخية أن يعيشوا عن واقع الإنسانية والحضارية، وأن يعيشوا رسم خرائط الوطن الفلسطيني والعربي والعالم بشخصياته وأزماته وأماكنه، وفق رؤية شعرية تتناول مع الحاضر، وتكشف عن شهادة شعرية إبداعية حية تتصل به، وتستحضر أبعاد ما فيها من انقراض والتكسر وحلم في صنع مستقبل إنساني أفضل.

إن تعدد الإشارات التاريخية لدى الشعراء الفلسطينيين من عربية وإسلامية وعالمية ماضية ومعاصرة، يدل على مدى الساج الحقيقة الشعرية والروحية الإبداعية، وعدم الانغلاق على الذات الفردية، واستكناه الأبعاد الإنسانية المتخلفة، وتوظيفها لأشياء صرورة حية عن واقعهم، جعلهم يعيشون تشكيل الوطن الذي اتخذ صورة مثالية، مصورين حياة شعب مغرور من شروط الحياة الإنسانية الدائفة في ظل نكبة تضغط على عصب القلب، وتدل على وحشية الاحتلال، وإزهاقه الشعب أهول استمرار التلويح في دمه وتزوير تاريخه، لكنه - أي الفلسطيني - يدافع عن بقايا وجوده الذاتي وهويته القومية، بل يحمل عبء الدفاع عن الأمة، أو «دول الصمت العربي» التي اكتفت بالاستكثار الأجنوف الخالي من الفعل الإنساني أو الحضاري.

وصفوة القول، إن الشعراء الفلسطينيين قد نهلوا من التاريخ شيشاً وأفرا للتعبير عن قضائهم الوطنية والقومية والإنسانية العادلة، ودافعوا عن كينونة الأمة التي ينتمون إليها، وقاموا العدو الذي جردهم من أرضهم، لكنه لم يستطع لتجريدتهم من تاريخهم، فوسموا صورة الوطن هي نقوسهم وأرواحهم قبل أن يوسموا في شعرهم، وكانوا حكاية الدم المسفوك، الذي يرويه سفر النكبة وسفر التاريخ على حد سواء، في قصيدة شعرية مجبولة بدعهم وبتراب الوطن، ويبدأ، فإن القصيدة، حين توهم إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات، فإنها تفتح مبركا وجدانها وصغرها مشتركا بين الشاعر والجمهور، وتوظف الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي لبدأ نشاطه في استقبال القصيدة وانهايه معها^{٣٢}.

دخلت الشخصيات التاريخية والفلسطينية والعربية والفلسطينية القديمة والمعاصرة التي الشعرية البسيط، وهي مدمجة في الغالب بدلالات فكرية ونفسية عميقة بعد تحويلها أو تعديلها أو استعارة دلالاتها الموروثة، بما يتطلبه السياق الشعري. ولم يكن الشعراء في ذلك على مستوى واحد من التوظيف، فقد تعددت شخصياتهم وتعددت طرائقهم في استحضار الشخصيات التاريخية ما بين حضور موقف بلام مع السياق الدلالي، وحضور مباشر لا يمر بوجوده ولا يستدعيه السياق، حيث يتم استدعاءه من الذاكرة دون أن يخطر لدى الشاعر تلك الكيفية التي يستطيع بها عند زواج شعري بين السياق والرمز، وبالفعل، تظهر بوادر الرمز قبل حضوره في السياق لدى بعض الشعراء، مما يؤكد أن السياق الشعري إنما يستمد قوته وقدرته من هذا الرمز، وعنى وهو ما يزال غير مفطن عنه، فيكون حضوره بعد ذلك تأكيداً لهذه الدلالات وتعميقاً لها في الوقت نفسه.¹⁷ وبذلك يتسلل الرمز التاريخي في السياق الشعري بصورة تدريجية تجعل من حضوره ضرورة يشكها السياق ليفتيها وما ويكتسب بالدلالة.

لقد عكس الشعراء الفلسطينيون على توظيف الشخصيات التاريخية، واستحضارها في منظومهم الشعرية بكثافة. جعلت منها مادة معرفية ينعكس من خلالها الأجزاء الإنساني في صورة حركية لا تلتصق بالقديم بشخصياته وأحداثه بقدر ما تتفاعل معه وفق رؤية معاصرة، تعمل على إنتاج دلالات جديدة ترتبط بروح العصر، وتجلي النص الشعري للكشف عن أحلام الجماعة وطموحاتها الإنسانية. ولذلك تكثر طريقة خفي هذه الإشارات التاريخية في الخطاب الشعري الجديد. من الخطيب الشعري الكلاسيكي أو التقليدي لدى شعراء النهضة وفنرة الإحياء، حيث كان التوظيف لديهم ينسجم بإرث النص الشعري بالواقعة التاريخية ضمن زمتها الخارجي أولاً. وضمن تسلسل الوقائع الأخرى الحادثة بها. لأن القصد الذي يلحن الشعراء إلى هذا الفن (أي نظم الوقائع التاريخية) كان خارجياً، يأتي من التاريخ أولاً، لا من النص نفسه، فيكون وجود «التاريخي» في «الشعري» هدفاً لا وسيلة، وهي الأغلب ينتج الهدف إلى عرض ترويض أو تعليمي أو أخلاقي أو قومي. يستلهم الهمم، ويذكر الفنون بدروس التاريخ لينتمى انتداه إلى أمته وإحسانه وعظمها وسمو ماضيتها، مما لا يليق معه أن ينالها الهول في حاضرهما.¹⁸ لكن جاذبية استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية في الشعر الجديد، تسعى إلى التعبير عن التواضع، الحرية والسلام، باعتبارهما من الأمور الأساسية التي يطمح إلى تحقيقها الشعراء المعاصرون لصنع حاضر إنساني مشرق.

إن نقل الشخصية التاريخية من رهنيتها الماضية إلى زمنية الحاضر والتعبير عنها، كان الهم التاريخي الشعري الذي شكل ملمحاً متميزاً من ملامح الشعر الجديد، وأضفى على الشعرية الشعرية بعداً إنسانياً شاملاً، وبهذا تشكل زمنية أتية، تلتصق المسافة بين الصولتين ليونس كل منهما صاحبه، فكلاهما رهين موقف متأزم، أشبهت ليلته بالرحلة، ومع المشاهدة في الوقت

قد تبتلى مفارقة أو مفارقات بجمعية اختلاف الطرف التاريخي، فتستضاف إلى المعطى المضمن - نتيجة لذلك - شذرات تحويلية تتسلل مع الحالة المفارقة فيما يشبه شويحات على الفكرة الأولى،^(١٠) وبذلك تتفاعل الشخصية التاريخية الماضية مع الشخصية المعاصرة، أو تتفاعل الماضي مع العاصر لإنتاج دلالة جديدة، تعبر عن مدى صوت الشاعر والجماعة، وما يعثرهما من هموم وأحلام وطموحات.

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل عدة إشارات تاريخية منتقاة، تشكل مجموعة من الفواصم المشتركة بين الشعراء الفلسطينيين، أو تحليلها لأهميتها التوظيفية في دوافعهم الشعراء باعتبارها تعبيراً عن رؤاهم الإبداعية، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

١ - شخصيات تاريخية معاصرة

تشتمل الشخصيات التاريخية العامة على عدة شخصيات أطلق عليها د. علي هشري زاهد «الأنموذج التاريخي»^(١١)، مثل:

الخليفة والملوك والمجاهدين والشهداء والسجناء والجلاد والروم والفرس وكسرى وقيسر... إلخ. وقد شكل حضورها في الخطاب الشعري الفلسطيني أمجاداً ودلالات مهمة، استلهم من حلالها الشعراء ملامسة الواقع الراهن، واستكناه أبعادها لتخلق حالة فكرية أو نفسية إيجابية. تعمل على تفعيل دلالات النص الشعري والانطلاق بها إلى أفاق إنسانية واسعة.

تستحضر هدى طوقان في قصيدتها «رسالة إلى طنّين في السنة الشرفية» المتلدة إلى الكية «الغيب» شخصية «التنّاز» للكشف عن معاناة الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال الصهيوني. تقول:

الله يا بسان!

كانت لنا أرض هناك

بأرض حنول فصح ترقي من البصر

تعطي أبي خيرتها

الفصح والفر

كان أبي بحمة، بحمة

كان يقول: لن أبعها حتى ولو

أعطيت ملائكة ذهب

- والغصب الأرض التنرا

وبأت جذري الخزين يا صغيرتي
بأت لي من حرفة
كانت حرفة غوص من فرار أرضه
عدالي في بيوتنا^{١٢٦}

تتركز الآليات في إنتاج دلالاتها إلى محورين: يستند المحور الأول على إطار زمني يعتمد فيه الفعل «كان» باعتباره حداً هاملاً بين نهاية العيش في ظل احتضان الأرض الفلسطينية، متمثلاً في «ميسان» من جهة، والاحتضان اليهود للأرض بعد هزيمة ١٩٤٧م من جهة أخرى، وبذلك يفصل الفعل «كان» بين زمن القبل وزمن اللاحق، ويضعنا وجهاً لوجه أمام صورة من صور العذاب المادي والنفسي، يعانيهما الإنسان الفلسطيني حتى الوقت «مات أبي من حزن».. إن انشطار الزمن إلى قسمين وتداخل هذا الانشطار وتناغمه في حضور الفعل «كان» في جسد النص، يتم من خلال داخلي أسفر عن حضور مأساوي.. «الزمن إذن على حد تعبير «ميرخوف» هو «الصورة المعززة لخيرتنا، إنه أعم وأشمل من المسافة «المكان».. العلاقات بالعالم الداخلي للانطباعات والانتماءات والأفكار التي لا يمكن أن تضاف عليها نظاماً مكلفاً»^{١٢٧} هكذا تعتمد الأبعاد الزمانية وتعمل إلى دراسة الحياة الفلسطينية.

أما المحور الثاني، فيتمثل في حضور «النتار» الذي انحصروا الأرض باعتبارهم معادلاً لداليا لليهود الذين انحصروا «بيهان» رمزاً للأرض الفلسطينية والوطن الفلسطيني. وبذلك أخرجت الشاعرة «النتار» من دائرة التعميم باعتبارهم أمودجاً تلويحياً غامضاً، إلى دائرة التخصيص التي تشير إلى «اليهود» المعاصرين، وصرحت بهما في ضفيرة دلالية واحدة، يستند بها الفكر بمجرد ذكر كلمة «النتار» التي ارتبطت في الشعور والاشمور العربي أو الإسلامي بالهزيمة والبدائية على اعتبارهم شعباً بلا حضارة. كما ارتبطت بالطبيعة التدميرية التي لازمهم، وخاصة التدمير العلمي لشاعر الثقافة والحضارة الإنسانية، حين أغرقوا مكتبة «بغداد» في نهري دجلة والفرات. إن محاولة الذات الشاعرة إضفاء هذه الصفات التدميرية على «النتار» اليهود، بوصفهم رمزاً من رموز التدمير، جعل النص الشعري يكتسب بشيخ الخطيئة الإنسانية التي مارسها اليهود ضد الوجود الفلسطيني التاريخي على أرض فلسطين، كما جعله يحسب العلاقة بين الأزمنة والأمكنة في رحلة تبادلية، توحد بين الطرفين، على رغم بعد الشقة الزمانية والمكانية بينهما. لتستعيد الذاكرة الإنسانية الحداث التواريخ، باعتبارها رمزاً دراسياً تسكن فيه مأساة الإنسان الفلسطيني والعربي والسلم على حد سواء.

وتحضر شخصية «المسلطان» في قصيدة محمود درويش «نشيد إلى الأخضر» باعتبارها رمزاً من رموز القتل والثوب، يقول:

جئت إليها الأخضر موني
 إن هي جثتي الأخرى صولا وبلاذ
 أيها الأخضر في هذا السواد السالك الأخضر في بحث
 المتنازل عن التبل وعن مقر العروس
 الأخضر الأخضر في كل السالكين التي أحرقتها السلطان
 والأخضر في كل زمان
 لن أسبك انتقال الزمر من حشر إلى برمر
 أسبك الدم الطائر في هذا الزمان
 وأسبك البعث السينة^{١٢٠}.

ياخذ دال اللون «الأخضر» في الأبيات، وفي جسد القصيدة عامة، أبعادا دلالية، تركزت على علاقة التضاد، حيث يتم تجسيده أو تشخيصه في صور متعددة: الأولى، قدرته على الحضور والشمول والتغلغل في كل شيء من أشياء العالم، يقابل هذا قدره ووجوده ولحيته عن العالم، والثانية، سيورته الزمانية والمكانية، باعتباره أول الأشياء، وبدء العالم والخلق، وخالق الأشياء والوجود الإنساني، لكنه في الوقت نفسه مطلق «مطلق» يدخل العالم من باب الخلفيات، وأما الثالثة، فتتعلق في إشارته إلى زمن «الأخضر» وهو زمن القبح والخسوبة والتجدد والانبعث، يقاطع زمن الموت والقتل والزوال، الديموي، ويتجاوز إلى «الخطاب» النص الشعري، وتجعله نصا مفتوحا على كل الاحتمالات، لأن دلالة «الأخضر» لا تنحصر في إطار الدلالة اللونية فحسب، كما قد يفهم من ظاهر النص، بل هو انبعث كوني، وتجسيد للسيور الزمانية والمكانية، وبهذا يتحول «الأخضر» إلى إشارة عامة تلمح على الانزياح الدلالي، وتحمل قيمة جمالية ليست مطابقة للدلالة المألوفة، ولا تلبس محكمة بالإطار الضيق لمحاولات الألوان التي تنقسم في الغالب لطبقة شخصية خاصة في كثير من الأحيان.

إن تعدد الدلالات التي ينتجها اللون «الأخضر» وتعدد صوره الحسية والمعنوية، يبدو في رأي جان كوهين «تحديا مقصودا في وجه العقل، إن العالم الرمزي عالم مضلل، ولهذا نجد التسمير ورديا، والعشب أزرق، والشمس سوداء، واللبل الأخضر... تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبدا، والتي تخلط بأشكال غريبة، وبأصوات لم نسمع، هي ما يكون عالم الشاعر الذي يبدو عجيبا»^{١٢١}، وهذه هي الحقيقة سمة من سمات الشعر الجديد التي امتاز بها عن الشعر التقليدي، حيث اكتفى الشعراء التقليديون «الكلاسيكيون»، في الغالب بالدلالات المألوفة للألوان.

يتعمق النص المأساوي للخطاب والفارقة بحضور «السلطان» في جسد النص، لينشأ من العالم اللوني اللامتناهي، الذي شكل سيورته الوجود الإنساني، إلى القبح الديموي الذي يمثل براعة «الأخضر» فيها، ويحرق «البياسكين» رمز الحياة، والأخضر والوجود الإنساني الفاعل في

التكون، مما يؤدي إلى تعطيل الحياة الإنسانية، وإثبات عجلة الكون، والضغط على كل منظر من مظاهر الولادة والانتعاش والتجدد، وبذلك لتعمق القوة الشعرية الداخلية وتفاعلاتها الدرامية الناشئة من حضور «السلطان» باعتباره رمزا من رموز القتل وقوة هائلة مدمرة تصنع الموت وتوزعه على أشياء العالم، مما يؤدي إلى القضاء على الوجه المشرق للحياة. ويستحضر سميح الخاسم في قصيدته «العودة إلى جبل الله» شخصية «فيصر» باعتباره رمزا من رموز الضمور والتشكل وسرقة أراضي الآخرين وأموالهم، كما يستحضر شخصية «المسيح» من خلال آية «القول» «ذهبوا ما لفيصر لفيصر وما لله لله» ويمزج الشاعر بين شخصية «فيصر» وقول «المسيح» للتعبير عن مأساة الواقع الفلسطيني الراهن في ظل الاحتلال الصهيوني؛ متمثلا في فريتين فلسطينيتين احتلتا سنة 1948م، هما «القرن» وكفر برعم، وغيرهما من المدن والقرى الفلسطينية الأخرى. يقول:

نضنا على جبل الله

جبل يحيى، وقضى وجبل يحيى،

نضنا هذا، وريثوة طيبة

وليثوة في صباح الحرا كبر تلح

وسكب غس ربيع

ولو أطفا الله مصباحه في فسيحة أنهاره

نضنا عناقيد كرم رخصي،

لجبل يحيى،

على جبل الله جاءت كغائب فيصر

وراحت كغائب فيصر

وكان الحرا الغلاظ ينصون من لحنا، ما لفيصر

وما للإله - وأكثر⁽¹⁾.

يمتسك الشاعر في الأبيات زمنا حداثيا، يتجلى فيه الانتصار العربي في صورة بشعة ذات أسماء جنسية تجعل «كغائب فيصر»، و«الجبال الغلاظ» يعيشون على لحم الفلسطيني، ويقطعون إربا إربا ليقنطروا به، وهم في هذا لم يكتفوا بمقولة «المسيح» عليه السلام، بل أخذوا ما لفيصر وما لوس له. كما يتجلى في الأبيات زمن الانتصار العربي والحضور الإنساني الفاعل، متمثلا في حضور الفلاحين «جاءت - راحت» وهذا يوحي بأن «فيصر» التاريخي الذي «جاء» إلى أرض فلسطين والصروزية منتصرا ضد «راج» عنها مندحرا مهزوما بقوة العرب والمسلمين. وهذا بدوره يشير إلى أن «فيصر الحديد» المتمثل في صورة «اليهود» سوف تؤول به الحال إلى ما آل إليه «فيصر» التاريخي، وهذا يتحسول للوروث التاريخي حسب رأي

إذاً جراحهم السنان نحالا

ويزلوه - حناء في ليل الأسود (٣٩)

إن نفس الشاعر الجريحة والقاتلة في الآن نفسه، تصدر نكسات جارية، وتكشف عن روح النضال الشعبي «أفك الشعب المتجسدة في صورة «فهد» باعتباره مركز الثقل الدلالي، ثم تفتح القنات الشاعرة على العالم الخارجي من خلال بنية «الداء» في قولها «يا أيها النافي وبنيه «الأمر» في قولها «قم - اتهم - استقبل - انظر» حاملة له الإشارة بثورة الشعب العراقي في الرابع عشر من يونيو، وتحلصه من «القلوب» الذين استعماروا الولوع في دم شعوبهم خدمة للاستعمار الذي نصبهم ملوكاً، وبذلك دافع الشعب العراقي بالتخلص منهم عن كينونته الإنسانية، وتحرر من العبودية، وتقلت رؤوسهم بين أقدام «المهد» إذ لا سلام بين سادة ومهد.

إن بنيتي «الداء» و«الأمر» تشيران إلى الشقة الزمائية والكثافة الواسعة بين الحادي والثاني، وبين الأمر والمأمور، وتحاول القنات الشاعرة من خلالها بحث «فهد» من «بقولته» وليس من «طوبه» أو «سوته»، ليكون شاهداً على ما بذره في التوبة العراقية من بذور الثورة والتمرد على الطوك القواطين مع الاستعمار، ولكي يري بأم عينيه تآكل الشعب العراقي معن قدسوا أيديهم بقتل الثوار الذين سموا قبل استشهادهم إلى تحرير الإنسان من عبودية الإنسان، وبهذا يتحول «فهد» إلى رمز ثوري إنساني أو «مادة نصالية» حية تتجدد من خلال وجدان الناس، وتعمل على تجديد هذا الوجدان، وتأخذ لون الإنسان الذي تطابق أشواق أناسه ولائها الإنسانية (٤٠)، وبذلك سجل الشعب العراقي بثورته سيرة ملهمها جديداً من أسفار التاريخ العربي المعاصر في سيرة نهر الحرية الإنسانية.

ويوظف معين يسيو في قصيدته «في الأردن» شخصيتي «السجان» و«الجلاد»، ويصور من خلالها أوضاع أحوال المسجون والجلاد اللذين يعتقدان أن ربيع الفجر - رمز الثورة - والشعب الأخضر، يمكن كسرهما من خلال فتح أبواب المشاقق لن تسول له نفسه الخروج عليهما، وتكتوما يجهلان أو يتجاهلان أن دوام الحال من الحال، لأن الشعب الأخضر شعب تتجدد فيه روح النضال والثورة، وتتوق نفسه إلى المثال الإنساني المتجسد في الثورة والحرية والكرامة الإنسانية، ولذلك إن يبدأ أو يستسلم.

وتأخذ صورة «الشرطي» باعتباره رمزاً من رموز القمع والظلم جداً يمثلين بصرية جارية، تجلو مرارة الواقع العربي وضعفه وانساعه، تصل إلى حد التكوّن عن للجزرات التي حطفتها الأمة عبر مسيرتها الحضارية الطويلة منذ بدء الإسلام وحتى اليوم، ويقتالي تقيداً إلى الوراء أربعة عشر قرناً من الزمان أو يزيد، حيث العصر الجاهلي، عصر التباين العربية والعصية القبلية، يقول عن لسان «الشرطي»:

بازائي شرطي بالله مظر حاضي

أخرحت له وجهي، سميت له بلادي المقروص

فإذا جيلهم السنان نحانا

ودناهم - حناء في بلد الأسود (٣٦)

إن نفس الشاعر الجريحة والتائرة في الآن نفسه، تصدر نقشات حلوة، وتكشف عن روح التضال الشعبي، كآب الشعب المتجسدة في صورة «هده» باعتباره مركز النقل الدلالي، ثم تفتح القنات الشاعرة على العالم الخارجي من خلال بنية «التداء» في قولها «يا أيها الطافي» وبنية «الأمر» في قولها «قم - اتهم - استقبل - انظر» جاعلة له البشارة بثورة الشعب العراقي في الرابع عشر من يوليو، وتخلصه من «اللولؤ» الذين استعماروا الولوع في دم شعوبهم خضعة للاستعمار الذي نصبهم ملوكاً، وبذلك دافع الشعب العراقي بالتخلص منهم عن كينونته الإنسانية، وتحرر من العبودية، وتخلت رؤسهم بين الطام «العهد» إلا لا سلام بين سادة وعبيد.

إن بنية «التداء» والأمر» تشيران إلى الشقة الزمانية والكانية الواسعة بين المنادي والقنادي، وبين الأمر والمأمور، وتحاول القنات الشاعرة من خلالها بحث «هده» من «غفوت» وليس من «قبر»، أو «موت»، ليكون شاعراً على ما يقره في الثرية العراقية من بذور الثورة والتحرر على الملوك المتواطئين مع الاستعمار، ولكي يوق بام عينيه ثار الشعب العراقي ممن منسوا أيديهم بقتل الثوار الذين سموا قبل استشهادهم إلى تحرير الإنسان من عبودية الإنسان، وبهذا يتحول «هده» إلى رمز ثوري إنساني أو «بذرة تضالية حية تتجدد من خلال وجدان الناس، وتعمل على تجديد «جدا الوطن» أو «جدا» من الزمان الذي تطابق أشواق أناسه دلالتها الإنسانية» (٣٧)، وبذلك سجل الشعب العراقي بثورته سفيراً شعبياً جديداً من أسفار التاريخ العربي المعاصر في سعيه نحو الحرية الإنسانية.

ويؤلف معين يعمسو في قصيدته «في الأربع» شخصيتي «السجان» و«الجلاد» ويصور من خلالها أشقائ أحلام السجان والجلاد اللذين يعتقدان أن ربيع النجوم - رمز الثورة - والشعب الأخضر، يمكن كسرهما من خلال فتح أبواب المشاق لمن تسول له نفسه الخروج عليهما، ولكنهما يجهلان أو يتعاهلان أن دوام الحال من الحال، لأن الشعب الأخضر شعب تتجدد فيه روح التضال والثورة، وتتوق نفسه إلى المثال الإنساني المتجسد في الثورة والحرية والكرامة الإنسانية، ولذلك لن يهدأ أو يستسلم.

وتأخذ صورة «الشرطي» باعتباره رمزاً من رموز القمع والتهميد بعدا يمثل بسخرة جارحة تجلو مرارة الواقع العربي وحسنة والتسلية، تصل إلى حد التكوّن عن المعجزات التي حققتها الأمة عبر مسيرتها الحضارية الطويلة منذ بدء الإسلام وحتى اليوم، وبالتالي تعيدنا إلى الوراء أربعة عشر قرناً من الزمان أو يزيد، حيث العصر الجاهلي، عصر القبائل العربية والمسيحية القبلية. يقول على اسلم «الشرطي»:

أزاني شرطي بالله مظر حاضي

أخرجت له رجلي، سميت له بلدي لفروحي

قال الخرس - من أي قبائل حارثنا أنت؟
أطلقني حين تأكدتني قبيل النجاشي؟
في شارع فوس للطر مبيت وورثني
الناظر أحمد والعول
أبكمي في حلي الراعي كالصنوبر للسلول (٣١).

يستطيع الإنسان الفلسطيني المتقي بن «قبائل العرب في العصر الحديث على حقيقة
مواجهة تصور «وحشية الحاكم» وهذه الحقيقة تتفاعل مع كل ما استقر في الوجدان العربي
من قيم الوحدة العربية، والتمسك الإسلامي الرصوم في مواجهة التحديات المبرحة على
هذه الأمة، وتضيق على عصب القلب وتطحن كطحن الرحى للحبوب.

٢ - الخصومة علي

تشكل شخصية «الحسين بن علي» وموقفه «كربلاء» تواجدت
الخطوة السابعة إلى تحقيق التغيير الحضاري في المجتمع الإسلامي
في العصر الأموي. لكن حقيقة هذه الثورة بالقمع والتشكيل أدى إلى
فتيلها. وإلى موت مأساوي لبطلها وشعل وفتورها «الحسين بن علي» ولم يكن سبب هذا
الفتيل نفسه أو قصورا في دعوى صاحبها أو مبادئها وإنما سببها أنها كانت أكثر مثاقفة ونبلًا
من أن تتلام مع واقع ابتدأ المسلمون في أو مناسباته
لقد كان «الحسين» صاحب فضيلتين: سياسية وأخلاقية ضد الفساد الذي استشري في
المجتمع الأموي. ولذلك تسابق الشعراء، ومنهم الشعراء الفلسطينيون، في تصوير هذه
الشخصية باعتبارها صاحبة قضية إنسانية كبرى تنسم بالأطلاك النبيلة. وترفض الواقع
وتتدف وحيدة في أرض المعركة بعد أن تقاضى أضيائها من نصرتها والدفاع عن مبادئها
النبيلة. وهي صورة تاريخية يمكن اعتبارها معادلا لألمها لمصلحة الأمة، ولعلاقتها من نصرة
الحق والخير في العصر الحاضر. وبذلك سقط صاحب هذه الدعوة شهيدا من «شهداء
الحب». وهذا هو عنوان القصيدة التي يؤلف فيها جميع الطامس شخصية «الحسين بن علي»
بالاستناد إلى آية «التور» حيث لبوز «كربلاء» هي القصيدة باعتبارها رمزًا من رموز الدم
العربي النازف في جسد العراق حتى اليوم. يقول:

في حفرة دارل عز الروم أصبني
وحاررت خيلهم لولاب سطون
لكن ظلم ذوي القربى أشد على
روح المريعة من ظلم يخلوني
ما كربلاء وهي حداث بلوعة

دناء شعبي من حين إلى حين
يا دجلة الخمر، طحرف كل شائبة
واسبق المحرمين، والحسل إنك مأثور
ثم يقول:

فأقول إذا استنظت عن وجهي
والطرح جرحي والسكين سكرتي
ويوم يزهر وجه اللوت ذاكرتي
أبكي عراقي لم أكني فلسطيني؟^(٢٣)

يعتشد الشاعر في سياق الأبيات أماكن وشخصيات تاريخية وأدبية: «الروم - حطين - كربلاء - العراقي - فلسطين - ظلم ذوي القربى» وهي تونكر في إنتاج الدلالة على بنية «التضاد» التي توطن النص وتجعل دلالاته ذات أبعاد جمالية، حيث «الروم» بدلالاتها التدميرية والاحتلالية، يتجاوزون الزمن العربي الإسلامي في صورة «حطين» بدلالاتها الإشرافية وعدالتها الإنسانية المستقرة في الوجدان العالمي، لكن الذي يوجع الذات الشاعرة ويقض مضجعها، وينفس عليها حيلتها، ليس ما يقوم به «الروم» من تكليل وإقتيل، لأن هذا الفعل يؤدي إلى سمود الأمة، وتسلطها، ويهدد من أزرها، ويغوي كهوها لمجانسة الأعداء، أما «ظلم ذوي القربى» فهو الذي يجعل السجدة الحقيقية، التي لا تستطيع الذات الشاعرة تصورها، وبذلك يأخذ جرحاً من «أنا» الاجتماعية على عاتقه دور «الأخر» في التشكيل والتقبل بجزءه الآخر، ويأخذ بعداً «شهادياً» مع الآخر في تدمير الذات الاجتماعية، وسحق وجودها، وهنا تتجلى «كربلاء» باعتبارها شريكاً من فرائين الحرية الإنسانية، ويتجلى «الحسين بن علي» باعتباره حاملاً لمبدأ النضال البشري، حيث يسير نحو جهلته في رضى وسكون بعد أن نطى منه أشياعه وتركوه وحيداً «حاصلاً جلال قضيته ونباله إصراره على عدم التنازل»^(٢٤)، وبهذا يصبح «الحسين بن علي» بطلاً تاريخياً، ويصبح موته مثلاً يحتذى في التضحية والفداء من أجل القضية التي آمن بها.

لا ينف الشعراء عند تصوير الواقعة التاريخية وأحداثها المأساوية فحسب، لكنه يتجاوز ذلك إلى بث مفاهيم معاصرة تجعل من قتل «أنا» لنفسها جريمة كبرى تحفظت على المستوى التاريخي، وما زالت تتحقق على المستوى الواقعي المعاصر، حيث تشبه القيلة البارحة، ولذلك تحصر بغداد وفلسطين، لتجسد هذا الوقت التفسعي المائج الذي يدين العصر وشخصياته، ويؤكد رفض إقامة الحياة العربية المعاصرة، وثلاثي وحدتها.

ويطف معين يسمو من قتل «الحسين» وعذابه في قصيدة «الشمز ذو الوجوه المبهمة» المستندة إلى أبيه «الاسم المباشر»، والفرز، يطف موقفاً احتجاجياً يدين قبه الشمر،

تجديد الفنون الأدبية في الشعر المصنوع المعاصر

الشاعرين الذين يرفعون سيوفهم مع «الحسين» ويشعلون نار الصراع، حتى إذا ما بدأت المركبة أخرجها «فصلت»هم القنوشة على السيوف في مدح «قاتل الحسين». يقول:

غررت في الحريف مرة
وفي الربيع مريخ
يستفيظ الشتاء في عصمها
وأكل البني
رايته في كربلاء
تحت راية الحسين
سهل سبه مع الحسين
ومرف سبه ضيلة سقره
في مدح قاتل الحسين^{١٢٩}.

تعتبر الوقائع التاريخية والشخصية التاريخية للحسين ومقتله في كربلاء، لا تصور الفاعلة في إطارها التاريخي محسب، بل توظف الدلالة على الحياة والانتماء والتغلي عن الكائن الأخلاقي والفهم النبيلة لبعض الشعراء المصنفين الذين باعوا ضمائرهم وشعرهم، وهذا يؤدي إلى فقدان الكلمة الشعرية لمصدقيتها. وشيخ «الوفاء» الإنساني الصالح من فضائل العصر، وبهذا تديم الحياة بطلانها على الشعر، وشيخ «الكلمة» أهميتها بوصفها وسيلة من وسائل التعبير نحو الأفضل، إن طموح الشاعر إلى شعر الحقيقة في عصر التلوث والفساد والانحلال الخلقي، يمثل «صورة إبداعية مباشرة بشعة لحقيقة بشعة وواقع حزين ومعالجات فاشلة نافذة، إنه شعر الحقيقة»^{١٣٠}، وإظهار هذه الحقيقة مسؤولية أخلاقية على الشعراء لشدائنها في شعرهم، وتغلغلها في سلوكهم. لكن أكثر الشعراء أبدعوا شعرا مدججا في عطر السلطة الحاكمة، وعملوا كلامهم فارغا من كل محتوى إنساني أو أخلاقي. يشرح عيوب العصر ومقاصده كمقدمة لتجاوز الأمة هذه الحياة الحرفاء التي يجب أن تكون الكلمة فيها أحد من السيوف. وبذلك دفع تعفن العلاقات والسلوك وتنافس الظاهر والباطن الشاعر إلى تخمر ذاته في عصر الشعر وإحساسه بالانكسار والهزيمة، مما جعله ينظر إلى الكتابة على أنها حل إشراقي، يخلق في فضاء البيوترويا وسحرها، بدلا من الاحتضار البيئي. إن نمرود الكلمة وصرختها الشريفة في العوض عن الهزيمة والاحتضار^{١٣١}.

ويوظف أحمد دحبور في قصيدته «العودة إلى كربلاء» المساحة «الكلمية» ذاتها، المستندة إلى آية «المرور» مقتل الحسين في كربلاء، يقول في مستهل القصيدة:

أنت وسبطي هولي
أنت وسبطي بلدي

أت على عطشي وفي زواكدي، شر النخيل
 فليخرج الماء الفين إلى، وليكن الخليل
 يا كربلاء، نلسي وحبي مائل، تكسني عطش النخيل
 ونزى على جرح الحزين لمة فلي عطش^{٣٦}.

يستحضر الشاعر في الأبيات مأساة «الحسين» ويتنادى بكربلاء «الروح» ويهواه القوت الذي هو «و أحيه» فبعد إليه رغبة في التطهر والقضاء للاقترب من لحظة الحقيقة التي «عطش» عليه خطاه وهذه المأساة تشكل محملاً دالاً للإنسان الفلسطيني «الذي» ووجه بالخذلان، وأدخل إلى ناز المنيعة، وفار معه دم أهله، كما طار دم الحسين وأهله في كربلاء. إن الرمز هنا لكربلاء الفلسطيني: الأمن والمطر والحصار والغضب والمأساة إنه البحث عن ماء في زمن العطش، لقد وصل إلى كربلاء، رغم الطريق الملتفت، ورغم مشقة الطريق أملاً أن تكون البداية. ووجد الحميم نفسه وحيداً في الواحها، بينما تقاسم الآخرون أسرارهم وشر التحليل. إنهم الذين خذلوا الفلسطيني المعاصر^{٣٧}، وبذلك تكون الماكورة البشرية فائرة على استعادة ماضي التاريخ الجارحة، وحملها صورة من صور العصر الذي تطبق فيه شرعية القابح حيث الفلسطيني الذي فترض عليه الموت أبعداً، كما فترض الموت على الحسين أبعداً، ويتحول إلى جيل التراجيديا وليس مجرد «جيل التاريخ» كما أصبح هؤلاء علامة وجود المستمر^{٣٨}، وبذلك يصبح «الحسين» فاعلاً في الزمان والمكان، وبذلك يرموز الحضور، وببؤرية الوجود، وخاصة بعد رفضه الاستسلام رغم تظلي أشباحه «أمة» ورفضه في نهاية يزيد من هشاشة مقبل بشرية من لقاء تحببه، فاختار الموت بنفس راضية، وهذا ما يوحى إليه الشاعر في بيتين ثالث والخامس.

ويوظف المثلوك طه في قصيدته «ما لم تقله المرافقة للرئيس» - شططية «الحسين» مستخدماً الية «الدور».

يقول:

أبشر كمر البلاد

ولا أي شيء هذا البلاد

سوى القتل سيده والقود

ولن الذي سوف يضي

سيفته ذك والكمند

يقول لماذا دماء الشوارع سطع

للآخرين

وكل قليل هنا كربلاء تنوح

وعتوان رعب

وأصل الكبد^{٣٩}.

نظم النضال الأدبي في الشعر الفلسطيني المعاصر

يشتمل الشاعر في الأبيات أسلوب التعبير القرآني، ليضفي على الشاهد الدرامي القتل الفلسطيني/ المحسن في شوارع فلسطين وكربلاء، بعدا إسرائيليًا، يسطع فيه الدم ويخفي، دروب الحياة وأرضاتها، وهو بهذا الغنى، يحنف سفيراً حديداً من أسفار النكبات والمعارك الفلسطينية الكبرى في العصر الحديث، التي يمارسها الاحتلال الصهيوني ضد شعب أمزق وحيد، يدافع عما تبقى من وجوده وعبادته الإنسانية كالحسين الذي قتل ظلماً وعدواناً. ثل هذا كله يحرك مستنقع الأمة الأسن، ويؤدي إلى محاولة الانبعاث والتجدد، والدفاع عن الإنسان.

وعلى المستوى اللغوي ينحرف الشاعر عن الأسلوب النحوي، أو العبارات السكونية في إنتاج الدلالة، ويحضر الدال «بشركم»، في السياق الشعري، الذي تبدأ به الشريحة لتهزج القارئ منه دلالات «البشارة» المحيية إلى النفس، لكنه هنا يكسر عنصر التوقع ليجد التلقي لعمه أمام تراكيب شعرية، ودلالات بتشكيل مخصصين يشير إلى الطرف التفضي التوقع، وبذلك ينقل الشاعر الدلالة من التوقع إلى اللامتوقع، ويولّد أسلوباً مفاجئاً يهز نمطية اللغة والدلالة، ويبتج دالة جديدة من الدال «بشركم»، نهر التلقي، وتلق الماهيم الغريبة والدلالية وأما على عقب، ولعل هذه اللقطة الغريبة التي تكسر توقع التلقي، تتضاهى مع مفارقة تكرار الواقع التاريخي نفسها من عصر «الحسين» إلى عصر «الفلسطيني»، أي أنها تعود نفسها في الزمن المعاصر من جديد، كان الأسبق العربي الم تعلم فما سبق، ولم يأخذ صورة أو عظة من التاريخ ليجمع تكرار مأساة «الحسين».

٢ - صلاح الدين الأيوبي

يشكل حضور «صلاح الدين الأيوبي»، في الشعر الفلسطيني المعاصر، دلالات معاصرة تمتص الدلالة التراثية، وتتسم بحركية متجددة وقابلية مرنة للتدخل في علاقات جديدة متعددة الرؤى

والأبعاد، ومن ذلك قصيدة محمود درويش «الصوت الضائع في الأصوات» يقول:

أعرف القصة من لولها

وصلاح الدين في سوق الشعارات

وخالك

سبح في التلوي المساني

مخلخال لولها

والذي يعرفه، بشقي ٣٧.

إن فعل «المعرفة» التاريخي الذي يمثل الشاعر به القصيدة، وينتهي به الشريحة الأولى منها، يستند في طريق الشاعري الحر سؤالات «المعرفة» الأديبي الذي شكل مأساة «أدريه»

وشغافه، وهذا بمثل «شغاف» الإنسان العربي للحاضر عندما يعرف ما آل إليه «صلاح الدين» ومخالفه بين الولاء» من يجمعها بشمن يفس، وبهذا يعول الشاعر إلى وضع الحاضر بإطفاء الترهج التاريخي، ويصنع عطرقة صارخة تسحق المحمولات التاريخية التي استقرت في الوعي والتأوي العربي الإسلامي، حيث يكشف عن هوية متناقضة تماماً للشخصيتين من شخصيات البعد التاريخي، على أن الشاعر على حد رأي د. إحسان عباس لا يدين القاضي، وإنما يدين «شعر» القاضي بين يدي السادة في الحاضر، ويعمل إلى محاكمة الحاضر وفتح أساليبه^(٣٦). وبهذا يحول الشاعر مجازية الشغاف من الداخل، وأعني بالداخل «الذات العربية»، في بعدها الجماعي، حتى تظهر من أدران الإحساس بالهزيمة والانكسار على المستويات الوجودية والحضارية والإنسانية.

ويجسد «سميح القاسم» في قصيدته «البلاد» عدة رموز تاريخية «هولاكو - الصليبيون - صلاح الدين - حطين» التي تشكل بؤرة الأبيات ومرتكزها الذي يقوم عليه إنتاج الدلالة بقول موجها خطابه الشعري إلى أبيه،

أبي- لا كتبت لطفلة تحت مجال هولاءكو

ولا فزوسا لفرحوز مرسوا إلى الله

ولا خيل الصليبين

ولا ذكرى صلاح الدين

ولا جعلها المجهول في حطين

نشد خطاي لأفكاح الشمس

من حبي لأخفاي

أشيد مضاعفا كبرى^(٣٧).

يتبدى من الأبيات استنساخها إلى بنية «الشيء» المتبوعة برمز تاريخي سلمي يشكل نسجها متوازيا أو متقابلا لرمز تاريخي إيجابي، بمعنى أن التنازع الشاعر على «هولاكو - الصليبيون» بدلالاتهما السلبية، وطبيعتهما التدميرية للثقافة والخدمات الإسلامية. يوازها في الحضور الشعري، والنقل الدلالي على المستوى الإيجابي الدال في النوع الحضاري «صلاح الدين - حطين». ثم يتداخل الزمزان في صيغة واحدة نغم من قبضة الزمان والمكان، ولتجاوزهما بأصبارهما يدين غير مؤثرين في سلوك الذات الشاعرة وفعلا الحضاري المنشئت بالأرض وثراب الوطن، وهذا يدل على قدرة الشعر على تحويل الزمن إلى لا زمن، بتفصل فيها الزمن عن الذات، فزعم الطبيعة التدميرية أو الطبيعة الإنسانية لطرفي المعادلة. فإن الذات الشاعرة تعرف طريقها، وتحدد سلوكها، وتعاقل رؤيتها التدميرية المتفصلة عن الأحداث التاريخية والزمان والمكان، وهي عدم المجهول بالقوى أو التحويل باتجاهه والظهور من الوطن، وتتقدم

تعاريف التاريخيات التاريخية مع الشعر الفلسطيني المعاصر

الذات الشعاعرة خطوة أخرى في سبيل الوعي برغبتها في بناء «الصانع الكبرى»، وتشويرها على أرض الوطن باعتبارها رمزاً آخر من رموز الانتماء بالأرض والاستقرار عليها، وتلقف ضد عمليات الاقتلاع والتهجير والتي والعزل ومصادرة الحياة التي تمارسها قوات الاحتلال ضد الشعب الفلسطيني، وبهذا يصبح الإنسان خالقاً للتاريخ، أو بتعبير أحد الباحثين يصبح الإنسان قاعلاً لتاريخها يصنع التاريخ، سواء كان واعياً بدوره التاريخي أو لا^{٣٩}، وبهذا استطاع الشاعر إعادة إنتاج الماضي بما يتوافق مع ثوابت الحاضر وأبعاد الموضوعية.

ويوظف راشد عسمن في قصيدته «يوميات دمشق» شخصية «صلاح الدين» من خلال آية «الدور» رابطاً بين الانتصار «حطين» والانتصار أكتوبر سنة ١٩٧٣ م، يقول:

في اليوم السادس من تشرين

في قلب دمشق

ولدت ثانية حطين

في اليوم السابع من تشرين

لحنوا أطلال دمشق

لذكر - كبر الأبطال سنين

كبرت - حتى الأشجار

كبرت - حتى الأعمار

كبر الشمع القامد في قلب الفاروق^{٤٠}



يسهم التاريخ الزمني (تشرين)، والكانّي (دمشق - حطين) في افتتاح النص الشعري على أفاق دلالية رحية، تتعاصر فيها الأزمان والأماكن لتعيد صورة الجند الغابر في صورة الانتصار الحاضر، ويصور القضايا المصرية التي يعيشها الإنسان العربي في الوقت الراهن، وهذا يعني أن التاريخ جزء لا يتجزأ من الحاضر «فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية، ليست مجرد مظاهر كوسية عابرة، تنهم بانتهاء وجودها الواقعي- فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقبيلة للعدد - على امتداد التاريخ - في صيغ وأشكال أخرى»^{٤١}، وهذا يعني أن التاريخ مصدر ثر من مصادر التجربة الشعرية التي يمكنها أن تعبر عن الحادثة التاريخية الواحدة برؤى متعددة، وتعيد تركيب الماضي وولفنج التاريخ بما يتوافق مع الرؤية الشعرية المعاصرة للبيئة من الوعي بالتاريخ، ولهذا حق الشاعر أن يثرن بين انتصار «تشرين» ومعد «حطين».

وهي قصيدته «اسمه يحيى» يوظف أحمد دحبور شخصية صلاح الدين، مستنداً إلى آية «الدور» حيث تبرز «حطين» كما تبرز «القادسية» وسط أيل حالك السواد، تصطب فيه طائرات العدو الصهيوني ودباباته مطيعات التلاجئين في لبنان، يقول:

(ادخل)

أين التفتك من قبل سيدتي؟

- هل بعثت في البحر

مضرب بعكس الحريق

سقطت أعضاؤك الأولية

من عادة النار طرحت القنور السمكة

فادخل -

ستطلبك الكتب الصغر

لا تصل الكتب الصغر على الحرائق

فادخل -

سهر حطين والقادسية

يتضح قلب بعيد على الحمر⁽¹⁷⁾

يتبدى من الأبيات والقصيدة عامة ارتكازها على ثلاثة محاور، تنبثق منها الرؤية الشعرية، وتشكل بنيتها القصورية، للكشف عن أبعاد الأزمة النفسية وخطايا الذات، أولها برابط بعنوان القصيدة باعتباره نواة دلالية، وإعدادها لحركة القصيدة في إنتاج دلالاتها، حيث يضعنا الشاعر منذ البداية أمام اسم «يحيى» ليمدحه الوسيط بالدين والخيال، لكن الشاعر لا يقف عند هذا الحد، بل يضع شيئاً شبيهاً بالتعليق الدلالي على العنوان، فيقول معه مباشرة «وكان ليلة القصف يخرج من بين الصلب والتواكب» مما يمزج هذين اليمعنين، ثم يقوم الشاعر بتوزيع الاسم «يحيى» في جسد القصيدة باعتباره رمزاً للانتماءات الفلسطينية رغم التشكيل والتفتيل والدمار الذي يصيبه من جراء القصف الصهيوني.

أما المحور الثاني، فيتمثل في توظيف أسلوب «الحوار» وهو أسلوب يستمر من مستهل القصيدة وحتى نهايتها، يتجاوز من خلاله الشاعر سكونية الصوت إلى حركة الحوار وحيويته، كما يتجاوز أحادية الصوت إلى تعددته، مما يؤدي إلى افتتاح النص الشعري على أفق واسعة، وجعله دراما إنسانية تبوح فيها الأصوات بمكوناتها النفسية ومعتقداتها الفكرية التي تشكل حياتها، باعتبارها جزءاً من الشعب الفلسطيني الذي يجب أن «يتسرب» حتى إن سقطت «أعضاؤه الأولية» من أثر القصف الصهيوني.

وتمثل المحور الثالث في «هدير» صوت «حطين والقادسية» ليس باعتبارهما حدثين ساكنين يعيشان في «الكتب الصفراء القديمة» التي مضى عليها الزمن، بل لهما حضور وجداني دائم ومتجدد وقابل للدخول في صور شعرية جديدة، لتقل مصارة الموروث التاريخي في صورة معاصرة، يميز فيها الشاعر عن الجماعة وطموحاتها وأحلامها في

توطيد الهوية التاريخية مع الفكر المتطوّر المعاصر

تحقيق مستقبل أفضل - إن هو التاريخ وحركيته يجعلان من أحداثه أحداثاً معاصرة وليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة ثابتة جامدة لأي فترة من هذا الماضي^(١)، وبهذا تصبح كل من «حطون» و«قاسية»، كليهما شعرياً، وأدلاً شكلياً ذات قابلية للتفسير والتأويل بما يتناسب مع وضعية الأبعاد الراهنة التي تخياها الأمة.

ويشكل زمن «صلاح الدين» في قصيدة علي الخليلي «يوم شاتم» فاصلاً بين زمنين قبل «صلاح الدين» وبعده، وتتركز بؤرة الحضور العربي الإسلامي على مر التاريخ في الاقتناب من القدس في زمنه. ثم يعقب حضور القدس من العرب والمسلمين قبل زمنه وبعده، مما يؤدي إلى الاشتغال للقدس العربية الروائية المنسية، يقول:

في مطلع يوم غادر
من قبل ومن بعد صلاح الدين
ومثل جميع الناس
تساق
وتساق
للقدس العربية
والقدس الزاينة
والقدس المنسية
والمذكورة
في كل كتاب
وكتاب
وكتاب^(٢)



بجسد حضور «صلاح الدين»، وتراوح «القدس» بين الحضور والغياب على المستوى للكافي لا الروحي مأساة الذات الشاعرة، وانكفاء الذات الجماعية وعدم قدرتها على القيام بفعل حضاري تحفل من خلاله وجودها الإنساني أو الحضاري، وعجزها عن الدفاع عن مقدساتها المنسية في الفكر العربي، والمذكورة في القرآن الكريم، وينتهي بالنائي الحسن البطواني إليها «الأمة العربية» هي حاجة ماسة إلى ظهور بطل يكون إمبرازاً طبيعياً للمجتمع، لتطلع إليه الجماعة لتحقيق أمالها كما فعل «صلاح الدين»، فالبطل «يمرّز الكرامة بين الأفراد، إذ هو يفتي بنسب الأمة عامة، وبذلك يوحدتها. ويقدم الانسجام، بل ويؤمن اقتضاح الوعي الفردي على هدف مشترك عام»^(٣)، لانتشال الأمة من ضيقها، لأننا «نفتش دائماً عن بطل يموّض شخصنا، ويحقق آمالنا، ويلبّس الانحرافات والإخفاقات، لتفتوت فيه قناعات، وننتقم أو

تطوّر،^{١٢٦} إن غياب هذا البطل قبل «صلاح الدين» حيث الأمراء الشهابيون، وصُفّ القوي الإسلامية آنذاك مثلاً في الدولة العباسية والفاطمية والسلاجقة الأتراك، وتساخرها فيما بينها، مكن للصليبيين الاستيلاء على مدن الإسلام، كما أن لفتايل بعض أمراء البيت الأيوبي من الدفاع عن المقدسات الإسلامية، جعل الصليبيين يعمدون الاستيلاء على بيت المقدس بعد أن حررها صلاح الدين سنة ١١٨٧م / ٥٨٢هـ. وهذا يعني أن الحالة التاريخية التي عاشتها الأمة العربية الإسلامية بالأسس تكرّر نفسها مرة أخرى في العصر الحديث، فلا تستطيع الذهاب إلى «القدس» لأداء الصلوات فيه. ومن هنا كان «شوق» الذات الشاعرة إلى «القدس» ليس باعتباره مساحة جغرافية محسوبة بل لأنه تشكيل روحي وديني مشبع بالحضور التاريخي العربي الإسلامي ولا يمكن اقتلاعه من النفوس.

٤ - عز الدين القسام

يعتبر شيخ المجاهدين «عز الدين القسام» رمزاً من رموز التاريخ الفلسطيني الحديث، ونموذجاً من نماذج البطولة والشجاعة ضد الانتداب البريطاني لتسليط بها بعمقه من فهم أخلاقية والسياسية ثروة إرثه الشجاعة الفلسطينية الشجاعة والإباحتية، فاستندعها في خطابه القومي تعبيراً عن الهوية الوطنية والوطنية، هيمنوا بذلك «الثرة الدالة» عندما تدخلوها في علاقات جديدة. وفي محاولة لتفسير عن عقل العصر القوي الإنسان الفلسطيني وقوى الاحتلال البريطاني والصهيوني.

استندعت هدى طوقان في قصيدتها «نشوة الصيود» الرمز «عز الدين القسام» ورمزاً بطوليا فلسطينياً آخر هو «عبد القادر الحسيني»، مستندة إلى الية «الاسم المباشر» تقول عن أطفال فلسطين بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م:

مهر من كانوا صبية
تخترق الشبقة وتلمع الألعاب النارية
تطلق في الريح العربية
حرب الطائرات الزرق الحمر المحصر القرحية
تأبط كل شاعر في الأزمنة وفي الساعات
تنداكس هز صخر في كس تحت حمرة النور الرطبة
تراقب بالهكت العنيفة
تسوق الفسق والضحكات
تتلو بالأصوات الصلبة
تسهرها سيقاً أو حرة

تتضمن شخصيات كنانج أسطورية
عنزرة العبد الباحث عن حريته في حرب الموت
عزالدين الناصر الرابض في الأحراش الجبلية
عبدالقادر في "القسطن"
بحبا ودارس عشق الأرض⁽¹⁴⁾.

في هذا الجو الغمى بالهوى الطقولي الهوي، تبرز ثلاثة شخصيات تاريخية تمتلك معلومات
تعبيرية قادرة على إيصال جوهر الصراع الإنساني ضد قوى الظلام، تتحول في جسد النص
إلى رموز معقدة داخل الوجود الإنساني، ومحملة بشحنات انفعالية عالية، لكنها هي الوقت
نفسه تخفي وراءها مأساة ذاتية، فضلاً عن المأساة الجماعية، حيث كان الرمز الأول «عنزرة»
عبداً مملوكاً غير معترف به في نطاق القبيلة، وهو هي سيقا القصيدة يتحول إلى رمز الإنسان
الفلسطيني الرافض للعبودية، واستشهد الثاني «عزالدين الناصر» في أحراش «معيد» في
مدينة «جنين» شمال الضفة الغربية سنة 1935م، واستشهد الثالث «عبدالقادر الحسيني» في
معركة «القسطن» على مشارف مدينة «القدس» سنة 1948م، دفاعاً عن تراب الوطن، ودفعاً
بتلك «الناصر والحسيني - ضريبة عشق الأرض».

إن إعادة إنتاج التاريخ الفلسطيني والعربي في لحظة الهمهمة والنكسة سنة 1967م، وجعل
أطفال فلسطين ينغمسون في أمانيهم الطقولية الهويية، بشخصيات كنانج أسطورية، يجعل من
ديمومة النضال والثورة على المحتل العائم قنناً مكتوباً على هؤلاء الصبية الذين سيحملون
في أعماقهم عندما يكبرون صور هذه الرموز الثورية، مما يؤدي إلى بقاء جذوة النضال
الفلسطيني مستمرة، فيتحول هؤلاء الصبية إلى وفود الثورة الذي لا ينفد، ما دامت الأرض
الفلسطينية تلجأ أطفالاً تغرس في أعماقهم روح الوطن، وبذلك لن يستطيع الاحتلال
الصهيوني دفع وجودهم ووطنهم وتراثهم إلى الغياب والنسيان، بل ستبقى ذاكرتهم الفردية
والجماعية تستعيد في كل لحظة حكايتها الحزينة، وتعمل على تجاوزها حتى يقتربوا من
لحظة الحقيقة ويحولوا الحلم الفلسطيني إلى واقع معيش.

ويستدعي أحمد دحبور في قصيدته رسالة شخصية جداً، لشخصية «عزالدين الناصر»
مستنداً إلى آية «الاسم الباهر» مود، وآية «القول» مرة أخرى، يقول:

طرزت لأمي مكتوباً من غير كلا
من يعرف منكبر ألي؟
ضحكت يوماً فنبائل في غلبي حبل وحمار
وأكلت كنانج اليوم
وبكت فترات كنانج لرحلتي بالسر إلى غدي الأهم

شربقول
ولأنني حزن يصلح في كل الأوقات
من أجل جدار لا يحلو إلا ليأس
من أجل أنني للتزويك وراء السكر وتظير الأحلام
وأخيراً من أجل
وتراخي لي في عز الدين القسام
ناثيت الأملين
صليت بهم في جامع شعب فلسطين
وظلنا نسرحي بالبرود الأليوت
وصلاة صلح في كل الأوقات^{٥٠١}.

إن إحساس الذات الشاعرة بفداحة حزن «الأم» على فقدان الوطن «الذي لا يملأ إلا ليثام»، يشكل نقطة التضمين بين الذاتي والوطني للذات الشاعرة. ويخلق وعيها على إدراك حقيقة الجرائم التي ترتكب بحق الشعب الفلسطيني، مما يصرعها إلى الدفاع عن كينونتها وجودها بعد أن حاولوا الاحتلال الصهيوني إلى اشباح مقبلة خارج حدود الوطن، وخارج حدود الزمان والمكان، لذلك يتراخي للذات الشاعرة في أحلامها رمز من رموز المقاومة والنضال والثورة، فتعبر شخصية «عز الدين القسام» بضميتها الشخصية والوطنية، التي تتجسدها الذات الشاعرة، حيث تجسد الأولى ثورته على الانتداب البريطاني لفلسطين، وتعتمد الثانية حلقات الظلم التي كان يعطيها في رحاب مسجد «الاستقلال» في «حيفا» لشوعية الجماهير الفلسطينية دينياً وثورياً، واستنارة روح الكفاح فيها.

هكذا يشكل استلزام التاريخ الفلسطيني الحديث عنصراً من عناصر الهوية الشعرية، يستلهم الشاعر من خلاله، ويستلهم روح المقاومة والنضال، ويوجه الوعيين الفردي والجماعي إلى الظروف التاريخية المشابهة بين الماضي والحاضر، فيقوم ببحث شخصية «عز الدين القسام» من جديد، ولواقفها مع أبعاد الواقع الراهن، ولواقفها مع الضيم الحقيقية للإنسان الساعي إلى الخير والعدل وكف الظلم وتجسيد النكح الأعلى في مسيرة الإنسان نحو الخلاص الثوري والبناء الديني.

أما مزيد البرغوثي فقد وظف شخصية «عز الدين القسام» في قصيدته «سعيد الفروي وحلوة الفريج»، مستخدماً كلمة «الغيب» محس مرآة، والية «القول» مرآة وأحد، ويملك هذا في دعوة «القسام» لزملائه المجاهدين إلى الشهادة بعد انكشاف موقعهم في أحراش «عبد»، فكان لهم ما أرادوا من شهادة في سبيل الله والوطن. يقول الشاعر في مخلصين من مفاسد القسيمة بعد أن يضع لكل منهما عنواناً يعمل تاريخاً من تاريخ رحلة النضال الثوري للقسام:

سعيد القرقي "تشرين الثاني ١٩٢٥م"
سيدني القسام حوصراً فما حرب النجاة؟

زخلة من قصير تنبع زخلة

"سيدني القسام - أهد"

بهزت مرخته جسر القضاء

خرج القسام من خندقه

"كشتموا موصداً يا شيخ عما تنسحب"

جاء صوت الشيخ "موتوا شهداء"

سعيد القرقي، ١٩٢٦م

أفترت كل الشلوع

بدأ الفعل - موعاً في وداعك

لئة من قهرها قلت تقائل

سحبنا حلوة النع بدنياً وإبنانة

أوقيت في ليلها ككل التنازل، وقالت

ولدت لي فيكم اليوم غلالة"^{١٠}

تجس الأنبيات على حقيقته أصواتهم في الخطاب الشعري، وتكشف ما يجري في أعمالها، وما يتفاعل في تفسيرا من فوارج وجدانية متناقضة تجعل منها أصواتاً/ شخصيات إنسانية عادية، وليسست شخصيات مثالية أو نموذجية، وخاصة حين فكرت إحداهما «بالانسحاب» من أرض المعركة ليس حيناً، بل حفاظاً على وجود الثورة وبطلها «القسام»، الذي يأتي صوته حاسماً وحازماً «موتوا شهداء»، ولعل هذه الدلالات الشعرية تكاد تكون متطابقة مع البعد الواقعي لهذه الحادثة التاريخية، فضلاً عن عنوان الأبيات «تشرين الثاني ١٩٢٥م»، وفي هذا السياق، يقول وجاء النقاش «حين انتقلت جماعة القسام إلى التريث أحس الجواسيس للكفون بعراقيتهم بأنهم غائبون، فازداد قلق السلطات المحتلة، ونشطت في البحث عنهم، وفي يوم الرابع عشر من نوفمبر عام ١٩٢٥م التقى نفر من جماعة القسام بجايوش يهودي وشروطي عربي، فقتلوا الجايوش، وتركوا الشرطي حياً، وقد أخبر الشرطي بما رأى، واشتعلت القوات البريطانية أن تحكم الطوق على جماعة القسام الذين قاوموا مقاومة باسلة، ولكنهم كانوا في واد عميق، ولم يتركوا في التسلل والهرب، بل في المقاومة والامتنعاه، ولذلك فإن القسام حين طلب منه الاستسلام، أجاب: «أنا لن نستسلم، إن هذا جهاد في سبيل الله والوطن»، وانتقلت إلى زملاته وقال: «موتوا شهداء»^{١١}، إن كشف الأبعاد الداخلية والنفسية للشخصيات في حوارها مع بعضها، يجعل الخطاب الشعري ممثلاً بالحيوية والتأثير الابتعاذ عن السرد

المباشر، وبمقتضى تدخل هي سراديب النفس الإنسانية وما يمتزجها من تناقضات، مما يؤدي إلى اكتشاف أبعاد الموقف النفسي للشخصيات أمام المثقفي الذي يعاني من قروب ما تقولاه كل شخصية. وهذه الأبعاد هي رأي د. عز الدين إسماعيل لم تكن لتظهر لو اكتفى المشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفى من الواقعية بالإخبار عنها، ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة خلال ذلك الحوار قد جمته من غير شك أكثر تأثيراً وإقناعاً^{١٣٧}. وهذا بدوره يترتب القصيدة إلى التربة الدرامية التي تجسد فيها الاستبطان النفسي والحوار الخارجي... إلخ، لاستعلاء مظاهر الفارقة والسمود في شخصية «عز الدين القسام» الذي لا يهرب الردى، ولا يحذر الموت الزؤام إذا عدا.

ثم يأتي صوت الراوي في الفصل الثاني، لمؤكد شخصية الحزن الذي يلف الشعب الفلسطيني نتيجة استشهاده المجاهد «عز الدين القسام» الذي حقق باستشهاده وجوده الكوني، ومجد الحياة باختباره الموت، واشترى بمصره حياة الجماعة، ويمت باستشهاده «أعداء من قهرها» صحت على حقيقة فاجعة ضللت فئائل. وبهذا استطاع الشاعر أن يقتبس لحظات تاريخية من حياة الشعب الفلسطيني ويصوغها شعراً يرتبط بحياة الجماهير العربية وضلالتها من أجل الحرية والاستقلال. لقد استطاع «عز الدين القسام» في رأي رجاة النقاش، أن يجسد أفضل خصائص جيل عام ١٩٢٦م وأعظمها وأكثرها أصالة وصفاء، وعلى الرغم من أن القسام استشهد في أواخر عام ١٩٢٥م إلا أن بعض رجاله قد عاشوا بعده، وأسهموا في قيادة ثورة عام ١٩٢٦م إسهاماً كبيراً. كما أن القسام كان بأفكاره الثورية التي نشرها في طول الأرض الفلسطينية، وعرضها من أكبر الذين مهدوا لثورة عام ١٩٢٦م، وأعدوا الشعب لها غير إعداد^{١٣٨}. وبهذا لم يكن «القسام» فرداً، بل كان «أمة قامت فئائل» أحيها فيها روح الثورة والحرية، وكان دمه الطاهر وقودها.

٥- لينته

وصل لدى الشيوعي ومبادئ الاشتراكية اللبنانية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين إلى ذروته في البلدان العربية، ومنها المجتمع العربي الفلسطيني، وخاصة في فلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨م، وكان من نتائجه تأسيس الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي انضوى تحت لوائه عدد من الشعراء الفلسطينيين، منهم محمود درويش وصميح القاسم ونوفيق زياد. لما تنسم به مبداءه من دعوة إلى حرية الشعوب واستقلالها، وكان هو الصوت الوحيد في داخل إسرائيل الذي يدعو إلى السلام مع العرب وحلهم في العيش بكرامة، وقبام دولة فلسطينية حسب مقررات الأمم المتحدة، لكن افتداد هؤلاء الشعراء للحزب الشيوعي كان مثار جدل وانهاج وطش في انتمائهم الوطني والعربي. إن طبيعة الحياة القسورية التي مارستها قوات الاحتلال

نظم الفتناء الثورية مع الفكر الماسيخ المعاصر

الصهيوني على من بقي من عرب فلسطين متمسكة بأرضه وبيته، ولم يقبل الهجرة والنفي كانت السبب في هذا الانتماء الجدالي.

وفي حياته الذي أضاء في القاهرة سنة 1971م بعد طروجه من إسرائيل، بين محمود درويش أسباب انتمائه إلى الحزب الشيوعي ودافع عن هذا الانتماء الذي لا ينفي انتماءه الوطني أو العربي أو العالمي، فقال: «وإننا مواطن عالمي، وخطبتي جزء من الحركة الثورية العالمية، واضطر بانتمائي إلى أسرة التقدم والتحرر والاشتراكية، التي تعارض تأثيرها الفعّال لتغيير العالم تعديراً جذرياً. إننا على الرغم من كل القهر والكبت تنتمي إلى الجانب البشري من وجه عصرنا، ونشعر بسعادة غامرة ونطرح لا حد له بصداقتنا للصهيونية مع الاتحاد السوفييتي، الذي يمارس دوراً رئيسياً في الحركة الثورية العالمية. ويقف في جبهة الصدام الأولى مع أعداء الإنسان ومعوقات ضرورات التقدم»³¹. ثم يؤكد هذه التعالي مرة أخرى بقوله: «من المعروف لكم تماماً، أنني ظام إليكم من صفوف الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي يخوض معركة سياسية مثيرة بالخطر والشرف، وهي جو خائف من العنصرية والخطورة الصهيونية والاعتداء المصنف على أبسط حريات الإنسان»³². ويهدد بتضييع أن انتماء هؤلاء الشعراء، ومنهم محمود درويش، كان انتماء من أجل الوطن وتراب فلسطين، وسعي لتحقيق العدالة الوطنية والكرامة الإنسانية التي حرعوا من أبسط مفوماتها في فكر العنصرية الإسرائيلية.

استندى سميح القاسم في قصيدته «إلى ميخائيل جورباتشوف» شخصية «لينين» مستخدماً لقبه «القيب» حاكماً «لينين» يقف مؤلفاً إيجابياً ينبغي فيه «جورباتشوف» على ما قام به في «البروستويكا» من ابتعاد عن الصوغ المستعادة والظنوة الواحدة، وهي إشارة موجية تشير إلى إيمان «لينين» بالقوميات التي كان يتكون منها الاتحاد السوفييتي وباحتياجاتها القومية أو السياسية التي رفضها «ستالين» عندما تولى رئاسة الحزب «البلشفي» والاتحاد السوفييتي فيما بعد - يقول:

إن لينين يحدجك الآن مغبطاً

رائحاً عن رضاء

هل تراه

جده تأنى عالية في ساء الجهاد

لا يريد السلام

لا يريد الغبار

إنه والفق من رؤاه

رائق من خطاه

لن يزل حاكماً بالقلاب القدار³³.

لقد كشف «جورباتشوف» بدموعه إلى تحرير القوميات الروسية من عقال الاتحاد السوفييتي عن رؤية إنسانية، كانت تشكل رغبة «لينين» في حرية الاختيارات الإنسان، أي أنه انجز بطريقة عميقة حلما من أحلام «لينين»، تحللت حوله الأبهاء، وشكل نقطة الارتكاز الرئيسية التي انبثقت منها هذه الدلالات مستخدما المصائب ضمة والقوية، تؤكد هذا البعد وتبرز حضوره في جسد النص، ولهذا كان التوكيد بالحروف «إن» وتوظيف صيغة «تتقي» خاصة، قد أوصل الشفرات التي تتوحد في ثابا الأبهاء إلى حتمية النهاية، التي تمثل تحقيق الحلم بالثقل العاد.

أما توفيق زياد، فقد كان مفتونا بالثورة الروسية 1917م وأبعادها الملهية، ولهذا رسم في دواوينه صورة تكاد تكون متكاملة عنها وعن شخصية «لينين» الذي «يعيش في القلوب»^{٣١}، أما قصيدته إلى «عمال موسكو» المستندة إلى آية «القلب» فيرسم فيها خارطة لأشهر أماكن الإنتاج في روسيا، حيث الصلب من «سبيرييا» والقمح من «أوكوانيا» والصنف من «لينجورا» والخبز من «موسكو»، كما يذكر «لينين» والشعب الروسي بطهر وإحجاب - يقول:

معكم أنا

يا أغرني العمال في موسكو أنا معكم

لنهر الفاسين

معكم - مع الحرب التي ظل الرخاع

إلى قباب الكرملن

ومع اللواء الأحمر العالي - لرائك يا «لينين»

معكم - مع الشعب الذي

عان السلام أمام طيش المعتدين

وحسب إشارات الشعوب

من الطغاة الطامعين

معكم أنا

يا سنا العالي -

على موج العزة الزامين

هني ومنكم أولصر طينة

أبى من الفولاذ - والصخر المكين^{٣٢}

تعد اختناحية القصيدة «معكم أنا» لازمة لغوية تكشف عن ديمومة العلاقة الوجدانية والأخوية والطبقية، التي تربط بين المرسل / الشاعر، والمرسل إليه / لواء لينين وعمال موسكو، حيث أناط بهم القدرة على سحق الطغاة والطامعين، وإحلال مخططات القزاة الزاحمين، فكان

تجديد الشعر النبطي مع الشعر المصنوع المعاصر

بناء «السند العالي» بمساعدتهم إعلالاً لأواصر الصداقة والأخوة الصاعدة إلى اجتهادات جنود النظم والاستبداد، وإيماناً بمساعدة الشعوب الطامعة إلى التحرر والاستقلال بشتى أنواعه وأشكاله. هؤلاء مساعداً الاتحاد السوفييتي، الذي أسسه «لينين»، لاستقلال البوارج في مصر، وجف نهر «بردي» واستعمر العراق «شرعية ثورية»، وقد جاء هذا كله في سياق القصيدة العام، ولعله لا يخفى ما في الأبيات من خطافية نحدد الدلالة، ونجبر السياق على اليوح المباشر بحيث تغد فيه الجميل شعريتها، ويعلن فيه الشعر عن الهوية الطبقيّة والانتماء إلى «الواقعية الاشتراكية» التي تهتم بالإناسيات والشمخيات والأحداث الثورية الكبيرة.

وقد وصف أدونيس هذا اللون من الشعر بأنه خال من الثورة لأنه «يكتب اللغة الشعرية الموروثة التي ألقها القراء، ويكتب لجمهور يحمل ثقافة الماضي. يمشي الثورة حدفاً خارجها، يتخذها موضوعاً فيصنفها ويهتف لها ويغنيها»^(٣٠)، أي أنه لا يبدى اهتماماً بشعرية الشعر وتجديد اللغة، ليحملها نعل أنماط إيمانية رمزية تعاقب المتلقي ويهاتكها، وصولاً إلى عمق الدلالة الكامنة في أعماق اللغة.

ويوظف معنى بسيمو شطخمية «لينين» مستقماً إلى آلهة «القلب» في قصيدته «قصيدة فلسطينية إلى لينين» يقول:

في نافذة في أحد شوارع هذا العالم
كان لينين وكانت فوق أسطحه
تنسج كل الأشجار السرى والعشيرة
كانت لحظة إبداع العالم
كانت لحظة إعطاء العالم

اسماً آخر
والثورة شاعر
كانت كل ألبانها - ألبانها -
والعالم يولد من لغة أصبح
من طلبة مدفع^(٣١).

استطاع «لينين» في سياق الأبيات تجاوز الأبعاد الدلالية المألوفة ليصبح رمزاً يعبر عن تجربة وجودية شاملة، فائدة على اكتشاف العالم وصياغته من جديد وفق رؤية ثورية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تلخص على التلخيص والخصائص والموارد الذي يكتشف روح العالم، ويتغلغل في مظاهر الطبيعة العظيمة ليصنعها خصيصاً، ويوزع فيها بذرة الحياة المتعنتة في الكلمة الشاعرة والثورة شاعر، والفعل الأسطوري «العالم يولد من لغة أصبح»، والفعل الثوري «العالم يولد من طلبة مدفع». ويهدأ عند الشاعر إلى تجديد اللغة وتثريتها من

محمولاتها الدلالية الموروثة، وتحميلها دلالات جديدة خاطئة نحو التجربة الإنسانية الخمسة الكثيرة بمضامين أسطورية، يمتد حضورها وتأثيرها داخل الوجود الإنساني جاعلا اللغة تقول ما لم تقوم بقوله. وهذا أخذ الرمز «البنين» في السبيل الشعري بعدا أسطوريا ونموجيا إنسانيا يجسد بحضوره الاتيحات الكوني، وليس عبر الشعور يمكن أن يفعل ذلك فهي رأي د. أحمد كمال زكي «لأنه من حيث كونه لغة أداء فنية ينتمي حضورها إلى المجتمعات الأولى، وأساسه هي أرفع مسئوليتها لتعامل برموز البدايات»^(١).

٦- شخصيات ناهضة أخرى

استطاع الشعراء الفلسطينيون إنجاز قصائد شعرية متميزة بالارتكاز على شخصيات فلسطينية وعربية وعالمية قديمة وحديثة، شكلت ألفة عضوية في بناء القصيدة الحي - غائبا، ثم من ضلالتها إعادة النظر إلى العالم وفق رؤية جديدة تجمع بين الذاكرتين الفردية والجماعية في بؤرة واحدة لإنتاج دلالة معاصرة، وتوجد بين التعريتين الخاصة والعامة التغيير عن حقائق إنسانية. تجسد حلم الاتيحات الإنساني الطامح إلى الحرية والاستقلال والسلام، لكنها لا تمثل قطيعة مع الكفاح والنضال والجهاد والتحرير واستنفار الجماهير من أجل تحقيق هذه المبادئ الأخلاقية والإنسانية الشاملة، كما نشأ من ضلالتها مشاعرهم وأزماتهم النفسية التي كشفت عن نفثات حارة وعن طغيان الباطل الرافض للاحتلال الصهيوني والعلنة الذاتية أو الإنمائية. ومن ذلك قصيدة ضوى طوقان «أعادت أمام شباك النصارح» التي تستدعي فيها شخصية «هذه بنت عذراء، تستند إلى ألبه» الاسم المباشر، هذا وقد أثارت هذه القصيدة في حينها صخب المجتمع الإسرائيلي وصحافته، لما تحملته من دلالات تعرضت على الاحتلال الصهيوني والتعطش بقوة. كما كشفت عن أعماق اللاوعي الفردي المكبوت في نفسها وروحها بسبب مظالمه الممارسات الإسرائيلية الصهيونية ضد الشعب الفلسطيني بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧م، فأشارت في سياق القصيدة إلى «أكل أكباد محتسبيها». شكلت القصيدة انعكاسا للامانة الفلسطينية ورد فعل على المستويين النفسي والعلمي لما تقوم به قوات الاحتلال من تقهيل وتشكيل.

تقول:

لما يا ذل الأسرار!

حطلا صرنا، مذلي، ذليل

حطلي رهيب مرغل حتى التمرار

صخرة قلبي وكبريت وفؤارة نار

ألك "عند" تحت جفلي

جرح حثلي
فاغرقه، سوى أكيادعمر لا
يشع المرح الذي استوطن حثلي
أه يا حثلي الرقيب المستتر
فتلوا الحب بأعاني أعالوا
في عروني الدم غسلينا وقرنا^(٢١)

بعد حضور شخصية «هند بنت عتبة» الشهيرة في التاريخ الإسلامي بـ «أكلة الأكباد» حضوراً متمائلاً مع ما تعنيه الشاعرة وقومها، لانتفاخ المرأتين في الحقد والكراهية - مع فوزي دينة وتاريخية - حيث حدثت الأولى «هند» حثداً ذاتياً على حمزة بن عبدالمطلب لقتله أهلها، وحدثت الثانية «فوزي طوقان» على «الاحتلال الصهيوني» حثداً شعرياً يدرك بوضوح صفة للجعاعة التي تعاني مأساة الاحتلال. ونتيجة هذا الإحساس الأساسي بآكل أكباد الأعداء المتعصبين، تاربت ظاهرة الصحافة الصهيونية، ولكنها لم تثر بالشعر نفسه حين عبر محمود درويش في قصيدته «بطاقة موية» فقال:

سجل - برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس
ولا أسطر على أحد
ولكنني - إذ ما جئت
أكل لحم مقتصي
حذار - حذار - من جرحي
ومن تخفي^(٢٢)

ARCHIVE

وبرجع د. صلاح فضل هذا إلى أن محمود درويش يطمح بالفعل إلى تأسيس الكيوتنة، لا بمنطق الحجاج العقلي والتاريخي، ولكن بمنطق إثبات الحلم وتشعير الموقف الثوري، وتسمية الأشياء بالكلمات العنصرية البسيطة، كما يكمن في خلق السياق اللامتك للجمع بين البراءة والخطورة من خلال أوضاع التعبير على وجه الخصوص، إنها تأتي هنا - لدى محمود درويش - باعتبارها ذروة لتحويلات في أساق اللغة وأشكال التخطيب اللسد إلى المخاطب بالحجاج لا يلبث أن يخفي إلى انقلابه تجاه المتكلم، وتأتي مشروطة بالشروط الإنساني الدهاقي الذي لا يسمع أحداً إنكاره. ومفترية بكل أنواع التحذير الحضاري المسبق، فالوحشية حينئذ لا تصبح شهوة فلسطينية بقدر ما هي استجابة حتمية لوحشية الآخر المنتشرة بشرعية الأمر الواقع^(٢٣).

ويستحضر محمود درويش في قصيدته «أنا واحد من ملوك النهاية» المستندة إلى أبيي «القب» وهـ المور، شطمية «عبدالله من محمد» آخر ملوك بني الأحمر في «غرناطة» ويحارها

إلى وهز من رموز أطول الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس. وبدية انحصارها بعد أن شهدت مدا جديها بالفطر والاعتزاز في القرون الماضية. يقول عن لسان القناع الشخصية:

ولأ واحد من ملوك الهالة. أفر عن
فرسي في الشتاء الأخير. لنا رقة العربي الأخيرة
- لا أخل على الأس فوق سطوح البيرت ولا
أطلع حولي أتلا برابي هنا أحد كان يعرضي
كان يعرف لي صفت راحة الكلام لتعبر لمرابي
مع الصرء حافية. لا أخل على الليل كي
لا أرى ضرا كان يشعل أسرار غرناطة كلها
جسدا جسدا. لا أخل على الظل كي لا أرى
أحدا يحمل اسمي ويركض خلفي. خذ اسمك عني^{٢٨١}.

إن وضع «شحاتة» تاجها فوق مشقة الله في سبيل القصيدة. واعتراف الأمير «عبد الله الصغير» بأنه آخر ملوك النهاية. وقلبه عن صورة القوس العربي. ومجزء عن الاستمرار في الضلال من أجل التقاء. وزعمه لأخر وفترات الحضارة العربي في الأندلس. تشكل ملامحة القناع/ الشخصية التي تبرز من نفسها واسمها وحضورها العربي حتى لا يراها أحد. وهذا يعني أن أمير غرناطة «لم يكن أميراً مغروراً فطناً» بل كان أميراً «بالخبراء» كما أن هزيمته لم تكن نبيلة مدوية. بل كانت استهانة أسهم في سياسته هو. لقد تنازل عن أية الانكسار المحنوم ليختار بدلا عنها صورة المستسلم من حيلة أو حين أو رضا. وهكذا سلم مفاتيح غرناطة إلى الملكة الإسبانية ليظل رنين هذه المفاتيح يشرد عبر الأزمنة^{٢٨٢}. لكن هذه الوقائع التاريخية التي يرويها «القناع الشعري» لا تلتصق عند حدود الذات الفردية فحسب. بل هي سمة من سمات الوجود العربي في العصر الراهن. يجمع من خلالها الشاعر بين الذاكرة الفردية التاريخية والواقع المعيني في بؤرة واحد. وهذا يتماثل التبعدين التاريخي والشخصي والمجاعي. الماضي والحاضر تماثلا مريها ومخيفا. ويندمجان في علاقة متضادة للتعبير عن مسؤولية الماضي. وهجائية الواقع المعيني. وهذا بدوره يؤدي إلى توسيع دائرة الرؤية الشعرية. للتعبير عن حقائق كلية كائنة في اللاوعي. وتحمل شحنات عاطفية تستجيب بمرارة لأعماق مشاعر الإنسان العربي.

كما يوحي استهلال القصيدة بقول الشاعر على لسان شاعره الشعري «وأنا واحد» بفداحة الإحساس الذاتي بالمار. وهو ما يصلح «مفارقة» أو بنية لغوية تستند إلى «علاقة الظاهر» بين صورة «الجماعة» وصورة «الأنا» حيث تشكل «الأنا» ضوأة» تبتق منها الدلالات باعتبارها شخصية محورية تسطر على حركة الصياغة. وتقوم بفعل الصرد وعرض رؤاها وأحلامها

وتكثفت عن هويتها وكيونيتها التاريخية، مما يجعلها ذات أبعاد زمانية مضروبة هي المطلوبة والحضور الإنساني، تتجلى في صورة جماعية، وذلك في قوله «أنا زهرة العربي الأخيرة». وبهذا، تشكل القصيدة/ القناع عبر صور فردية وجماعية تعبر عن واقع الأمة وحاضرها المعيش، أي أنها تمثل الأنا الأعلى السكون في ضمير المجتمع العربي والإسلامي. وهذا الأنا الأعلى يأخذ موقف المقليل الذي ينتظر معطيات الزمن لخاصي، دون محاولة التحرك إيجابيا لاستعادة هذا الزمن، أو بمعنى أصح استعادة مضمونه الحضاري¹⁹¹. وبهذا تصبح القصيدة كشفا عن طبقات الذات، التي يحملها القناع الشعري بين جوانحه، وكشفا عن بعد دواعي يقوم على الصوت الواحد/ القناع، الذي يستلطن ذاته ويحاورها، ويستلكنه أبعادها الفردية التي تصب في النهاية هي دائرة الأبعاد الجماعية.

أما توفيق زباد في قصيدته «نشوة أخبار» فيستلضي شخصية أفريقية معاصرة، هي شخصية المفاضل السياسي الكونفولي «هائريس لوموميا» مستخدما آلية «القلب» يقول:

الكونفول -

دم لوموميا ما زال يصرخ

وحبزه يرحل مثل الريح

ويحرق في غاب

والكونفول حمره ككوكب غروب

وتقول وكالات الأنباء

الجدير «كساي» يحرق

وغير ذلك الأمر لتسوية

والعار المدعو «مهرشاد»

والنصر سيحلف بحر أكبر! ١٩٢

يحشد الشاعر في أبيات عدة شخصيات وأماكن، يربط بينها لتوليد دلالة تسهم في تشكيل الدلالة الكلية - رغم المكاشفة الفنية واللباشرة - التي تقوم على «الضلع» بين صورتين/ شخصيتين، يمثل الفعل الأول أبعاد الثورة التضالفة التي قادها «لوموميا» في حياته لتحرير «الكونفول» من نهر الاحتلال الأجنبي، وحشي اغتياله سنة ١٩٦٠م، مما شكل فاجعة وتكودما، للثورة، لكن دمه قد ألهم الجماهير الشعبية في الكونفول التي صحت على فاجعة تلك، عفاقت تقاوم من جديد لتحرر «أفليم، الكونفول واحدا واحدا، فكان دمه بمنزلة الجدوة الثورية الشعللة التي نعد الثورة بالتوفيق اللازم للاستمرار. إن دم «لوموميا» الصالح في البرية يستلضي إلى الأذهار الأسطورة العربية «الهامة» التي تعد رمزا من رموز المطالبة بالثوار والانتظام من القائل، وهذا بالضبط ما يطلبه دم «لوموميا» الذي ما زال يصوب في أرجاء الكونفول.

أما الفعل الثاني- فيتمثل في الفعل الثوري العلمي والتكنولوجي الذي حققه «الاتحاد السوفييتي» وإرسال «ميرنجا» إلى الفضاء لاستكشاف كوكب «الزهرة»- وهذا يشترك الاسمان في التعبير عن أبعاد الفعل «الثوري» في تجليته الإنسانية والعنصرية، وتحويل الوهم إلى واقع.

ويوظف معجم سيمسكو في قصيدته «من أوراق أبي ذؤ» المستندة إلى الآية «الكلية والساعة الكلية» وتقنية «الخالفة» شخصية «أبي ذؤ الغفاري» يقول في أحد مقاطعها

وسار وحيله ومات وحيله وعاق
يصبح من لمرزل
بنية من الكلام في ضي
قيت مريم- مرة عاد.
ومرة هنالك في الحديقة البعيدة

يسجل «أبو ذؤ الغفاري» هذه الكلمات على أوراقه بعد بحثه من جديد، ليصور تناقضه مع الواقع العيش، ويرفع صوته عاليا في وجه الظلم السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

لا يجب أن التماثل الدلالي بين حياة «أبي ذؤ» وحياة الإنسان الفلسطيني المعاصر، ينتج دلالات جديدة منها الثورة، والتحرير، الحياة، واللوك، وحيدة، وألعي، مرمين، ورفض البذخ والترف، واكتناز الذهب والفضة في عصره، وعصر الفلسطيني المعاصر، بالإضافة إلى التطلع السياسي زمن «معاوية» مقابل الاحتلال الصهيوني زمن النضال العربي، وهذا كله جعل من شخصية «أبي ذؤ» رمزا إنسانيا بدأ يوظفه لوقف «عثمان بن عفان» من أمثال الخناقم إلى اضطهادهم ثم موته منفيًا، ولهذا يستثمر الشاعر هذه الأبعاد لمعقد صلة بينه وبين الإنسان الفلسطيني، ويطلق صرخة احتجاج في وجه الأنظمة العربية المعاصرة التي تعيش حياة ترف وبذخ على عرق شعوبها. ولهذا أعتقد أن د. خالد الكركي لم يصب عين الحقيقة عندما قال: «والاستقاط على التاريخ العربي واضح، وإن كان لا يتحول إلى استقاط على الواقع الحالي للبشر»^{٢٤}. فالتص صورة شية لأبي ذؤ الغفاري المناصب، ومثل هذه الزمرة الاحتجاجية المعاصرة تجد من إعادة بناء الشخصية التاريخية دراميا^{٢٥}، إذ القصيدة لتحاول الإحاطة التاريخي، ولتعد مشاهد موحية بين «أبي ذؤ» من جهة، والإنسان الفلسطيني المشرود والنافي من جهة ثانية، كما أنها تتخذ موقفا تاريخيا من الأمراء وظهرهم الذين يكتزون الذهب والفضة في عصر «أبي ذؤ» وعصرنا الذي نعيش.

كما يوظف معجم سيمسكو شخصية «المعصم» بأية «القلب» وتقنية «الخالفة» في قصيدته «الرصاصة الأولى» يقول:

"سيرك فلسطين" سبفتح الليلة..

عانوا مروراً بالأحلال - المعاصر -

وعانوا في - نفس حال -

عانوا مفقوداً في "الطلع للفتى"

محمولاً فوق يارته - سيف المولود -

- سيرك فلسطين - سبفتح الليلة. ٢٢٩

تزدحم الأبيات بشخصيات تاريخية وأدبية، شكلت في عصرها مشاغل مضيقاً على المستويين التاريخي والأدبي، وكانت رموزاً عربية وإسلامية شائعة في ذوا الحضارة، ومطلعا من معالمها التضامنية بالسيف والفتك، ترفض العبودية وتعمل من أجل حرية الإنسان وإنسانيته وكيونته التي مطروء الله عليها، لكنها في سياق القصيدة تتحول إلى رموز معاكسة لما كانت تسمى إله في حياتها. حيث يجعل الشاعر «المقتسم» مربوطاً بالأغلال، أما «خالد» فيجعل منه مسجوناً في قفس من أقداس السيرك على أرض فلسطين الكارثة، وهكذا الحال نفسها مع «المقتسم» وسيف الفولة. إن هذه المرافقة الحادة مع الواقع التاريخي تكشف عما آلت إليه الأمة من انكسار وهزيمة وهوان وصقلت حتى النظم. وجعلت رموزها الطينة هزاً ومجالاً من مجالات التسلية والترفيه عن مشاهدي السيرك، حيث استعاض صاحب السيرك بمشاهدة هذه الشخصيات التاريخية في سجنها وأقنومها النفسي في الدروجلي بدلاً من مشاهدة الأسود أو النمر.. الخ.

تسلوق دلالات الانكسار والهزيمة في مشاهدة الشخصيات التاريخية مع ما تنتجه البنية الصورية من دلالات، حيث صيغة «المقول» في قوله «مربوطاً - ملفوفاً - محمولاً» التي تدل على من وقع عليه الفعل. وبذلك تحولت هذه الشخصيات من كونها ممارسة للفعل في أفضل دلالاته الإنسانية، إلى شخصيات مقموعة مقهورة يمارس عليها الفعل في أعظم دلالاته اللاإنسانية، إذ لا يوجد منطقة أخرى بعد العبودية. وبذلك تتمثل علاقة «الشاعر» وتضع المثقي وجها لوجه أمام أسئلة فاجعة وهي: كيف حدث هذا؟ ولماذا حدث؟ وكيف يمكن تجاوزها والإجابة عن هذه الأسئلة تكون بمثابة وضع الموضع على الجرح. لو لم يعد ذلك تشرّيع الحاضر بنمذجة معرفة بيت الداء المتكفل في روحه وعروقه ودمه. وهذا بدوره يؤدي إلى التنازع الخطاب الشعري على زمتين: الزمن الماضي والحاضر ليكونا مجالاً واسعاً من مجالات المقارنة، التي لن تكون في صالح الحاضر بأي حال من الأحوال. ولعل قصة الأساوية هي توظيف صيغة المفعول باعتبارها من الإشارات المشتقة، ما يؤكد د. عبدالله الفدازي من أنها تحمل الحدث، وتدل على التجديد كالفعل، وهي في هذا، تتميز عن سائر المشتقات الأخرى التي تدل على الثبوت لقربها من الأسماء الجامدة، أما هذه - ومنها صيغة المفعول - فإنها

سليمة، لأنها إشارات محبلة يحدث في زمان غير مفيد، حيث تسبح في المياق متوحشة معه حيث توجه زمانها^{٣٦}، إن القول بارتباطها يحدث متحدث زمانها، يجعل من عرضها على المشاهدين هي ليالي المبرك الذي يقام عروضه على أرض فلسطين عملية دالة غير متهدية، حتى يأتي أحد ليخلصها ويخلص فلسطين مما ترسف فيه من قيود وعبودية.

ويخرج عز الدين القاصرة هي توطئة لشخصية «طارق» في قصيدته «رغويات طنجة» إلى أفق لقوية ودلالية رحية، تمكن الواقع العربي المعاصر في تمسكه بقشور الحضارة، وانتقائه عن الفعل الإنساني على أرض الواقع، حيث لم يجد العرب المعاصرون / المرحلة عملاً يقومون به سوى تعداد الأخطاء النحوية التي ارتكبها «طارق بن زياد» في خطبته، وتحديد التعامل والمفعول والخبر للتقدم والحوال الثنتين إلى غير ذلك من أمور، على رغم أهميتها في ترجمة فكر المرحل على اعتبار أن اللغة تمكس للتفكر، إلا أن هذا الاهتمام باللغة يصبح هو العمل الأوحيد الذي يقوم به هؤلاء المتحدثون اللغويون، وبالتالي يقتصر الجدل حول اللغة، ويغيب الفعل الحضاري ودور الأمة في نشر الرسالة التي آمن بها «طارق» التاريخي، وتتحول خطبته الجهادية في نصرة الإسلام إلى خطبة تتعلم من خلالها كبروية نظور الخطابة العربية، ومبادئ اللغة والصرف كأي خطبة أخرى، وبذلك يصبح تمهيزها الجهادي والإسلامي والحضاري باعتبارها خطبة - رغم نصورها - صنعت تاريخاً وحضارة وصلت إلى أفق العالم، يقول:

إن ثبت ملاسة الضم - ساج كلام الزماني

عن خطبة طارق بن زياد التورس والحلجان

فسمعي الآن الآن الآن

أزعب للصخرة من السج

ومن البحر نراه

يروي لشعرا وحده خطبته

ما بين صلاة.. وصلاة

وقد كلام رعاة سمعوا شخصاً منه

ويحفظها البحر كما يحفظها الزمانيون

كأن - للمرجنة - يعشرون عليه الأخطاء البحرية

واحدة ثلث الأخرى

ويتسرون سافات البحر الفجري المحزون

ما بين القاعل والمفعول

والخبر للتقدم والصرف والحوال الثنتين^{٣٧}.

أما أحمد دحبور فيصور في قصيدته «أم الدنيا» معجانيته لغياب صورة «جمال عبدالناصر» من بيت «عم خليل» ويحاول استيضاح الأمر كله بلقي جوابا يمدد إليه زمانا يعني نفسه ويطلوها فيسأل «عم خليل» الذي تكون إجابته بمنزلة التلمس الشافي. يقول:

يا عمر خليل

عفاك الله

وإن سمح فلما استوضح أمره

للمح صورة عند الزملاء

وفي دور الضراء

ومن حبب لي لمرأى عفا ما جعل ذكره

يا عمر خليل

هل أنت إذن -

- لا - لا سمح الله

فليسيل مني ساحة نسيان الرجل الماجد

في القلب أبو خالد

وتهد وهو يلمح

هل تروي يا عفا

المصنع؟ كل للمصنع صورة

والشارع صورة

والوهمان له - - هل عمر قصدي؟ صورة

فلماذا الصورة؟ (٣٩)

تبنى الأبيات على تمايز دلالي بين موقعين، يمثل الأول اعتزالاً وفخراً خارجياً بوضع صورة «أبو خالد» على جدران منازل «الزملاء» وال«شهداء» باعتباره بطلاً وطنياً وقومياً، وهذا ما يجعله حاصراً في جغرافيا المكان، لأن «المصنع صورة»، ويمثل الثاني اعتزالاً وفخراً داخلياً لدى «عم خليل» على مستوى الذاكرة، وأبعادها العاطفية والمادية. وهذا يجعله حاصراً في جغرافيا الروح، لأن «في القلب أبو خالد» وبهذا تتجلى صورته في إبداع تكوين فني وجمالي، وتأسس لوجودها حضوراً متميزاً، باعتباره رمزا وطنياً وقومياً، وبأنها تحصر الحديث.

تسمح مقاربة الأبيات أيضاً باستشفاط علاقة تبادلية بين البعد والتلقي، إذ على التلقي أن يقوم بدور البعد في ملء الفراغات الطباعية في البهتين الثامن والسادس عشر إذا أراد للرسالة الشعرية أن تعمل كاملة، وهذا ما يحوله بصورة عملية إلى ميدع ثان لا يرتبط إبداعه

بالتفسير والتوضيح وإضافة النص فمعبه، بل يأخذ دور المبدع الحقيقي في علمه فراحات النص، ولذلك فإن «علاقة الجمهور بالأدب ليست علاقة تلقى إن- بل هي علاقة تعامل منتج»^{٣٦}، فإذا أردنا علم هذا الفراغ بما يتوافق مع عملية الفهم والتلقي حسب الانطباع الشخصي والتفكير الذاتي- فإنه يسهل في الجملة الأولى التي تصبح «هل أنت إن نسيته، وهو الاقتراح مستمد من قول «عم خليل، حين يرد «فليسبق موتي ساعة نسيان الرجل المأجود» أما الجملة الثانية في البهت السادس عشر- فهي تحتاج إلى «الحسن» ومعرفة مدى توافقها مع الدلالة العامة التي يطرحها «عم خليل» في إجابته وتسماته الشخصية، وهي رغم ذلك تجعل للتلقي في حيرة من أمره- لأنها «صمدت منعم بالعنى»^{٣٧}، لكنه سرولوج وعلم، ويعمل شفرة حرة لتسم بخرقية متجددة، وقابلية مرنة للاحول في علاقات دلالية متعددة الأبعاد، ويصعب البشخ عليها أو تعديدها بدقة.

قد يتلجر إلى الفهم بصورة ألية عند قراءة الأبيات أن «الرومين» اللذين يتحدث عنهما «عم خليل» هما «يوم الثورة ويوم التأميم» ولكن يتم التراجع عن هذا الاحتمال عندما نصل في قراءة القصيدة إلى قوله «كان عظيمًا، لكن... سامية الله إذ قالها ما يتوسط العرف» لكن- بين متناقضين لا يتسهم ما قبلها مع ما بعدها، وهي بهذا تأخذ معنى الاستمرارية، كذلك لما أظهرت عن الأول يظهر خيط إلى توهم من الثاني مثل ذلك فتدركت «خير» إن علمها أو إجابها، ولا بد أن يكون ظهر الثاني متعلقاً بظهر الأول (تحتل) معنى الاستمرار، ولذلك لا تقع إلا بين كلاً من مستغربين في النفي والإيجاب^{٣٨}، وبناء على الفهم السابق يمكن علم الفراغ في الجملة كالثاني «واليوهان الحزينان» (هل فهم حسدي؟)، صورته، ولعلهما يوماً النكية والنكسة، أي نكية فلسطين سنة ١٩٤٨ م، لأن السائل فلسطيني، ونكسة يونيو سنة ١٩٦٧ م لأن الجيب مصري، وبذلك يشارك كل واحد منهما الهم الوطني للأخر- نتيجة لما سبق- أو جاء النص على هذه الحال فكان نصاً كاملاً نعم، ولكنه سلاح وهدائي، ولا يعمل تحديداً قرائياً ولا إنجازاً إبداعياً، وسوف يكون فحسب شعراً مكتمل البنى والفنى، ولا شيء فوق ذلك أو بعده^{٣٩}، ولهذا عمد الشاعر إلى تحقيق الحضور من خلال الطيات الذي شكل تجلياً إبداعياً له تأثيراته القوية التي حققت لتلقي النص لذة الاكتشاف.

أما المتوكل عليه، فيرجع إلى شخصيات التاريخ في ديوانه «حبيب أمود» مبثغاً عن التوظيف الخارجي لأبعاد الشخصية، مملطاً الأضواء على دواخلها وأرقها النفسي، وما يعمل داخلها أحياناً من مواطن إنسانية متناقضة تجعل منها شخصيات حية خرجت من كتب التاريخ الصغراء، وهي ممثلة بتوارق النص وغربة الروح وقلل الوجود، ولهذا فهي شخصيات عميقة الغور على المستوى الوجداني- تحمل شفافية الكشف العميق عن كنهها، وتجاوزاً بالقصيدة من إطارها القصائي المحض إلى دائرة ما يعرف في الرواية بـ «تيار الوعي»، حيث يشكل فيها «المتوالج

تطور الشخصية الترابية مع الفكر الفلسفي المعاصر

الداخلي، والأحلام الكابوسية، التي تتجلى فيها النفس في أبعاد أغوارها وأصق أسوارها أمام التنقي، بشكل حالة من الهذيان والشمور بالنزب. وهذا ما حدث للخليفة، المتوكل، في القصيدة التي تحمل اسم «هارون بعد الذبحة»، يقول الشاعر علي لبسان الخليفة «هارون الرشيد»:

أزعج من نومي كلفلنوخ، وأصبح وجهي بالرحس، وبأهني

روحني بالماء، ونظرت فاحصة وجهي.

- خيرا ابن شاء الله

- خيرا، خيرا، عودي للتمر

ما زال فزائي يسرع في الحفان

أقرأ ما لحظ من قرآن

أعطت بحر الفرفة أفتح باب الفرفة التسميرود القليل

وأرجع لقرشي

في اليوم التالي، شأني أمر الناسون

- لماذا أصبحت كقولا السهر المشهور؟

هل تأنيك الروح للذبح في الأغشوق؟ (٣٨).

إن كشف نوازع النفس من خلال الناحية الذاتية، والحوار بين الخليفة «هارون الرشيد» وروجه «أم الناموس»، يجعلنا نلاحظ شخصية الخليفة الداخلية والجزائية بكل ما تحمله من قلق روحي وتلقب ضمير، بسبب كفة للبرامكة كتابا مفتوحة أمام التنقي، كما يجعلنا منها صورة للعبادة الإنسانية للتضيق فيها لدواعيات النفس وتناقضاتها الوجودية من خلال «الحلم/ الكابوس»، الذي يترك الخليفة، ويقتض مضجعه فيضيق من نومه فزعاً، ويحاول أن يهدئ من روعه بثلاوة بعض آيات من القرآن الكريم الذي كان بشكل حالة «تألقض» صلوخ معه بلسانه للبرامكة. لكنه الآن - أي القرآن - يمثل له اللعنة الوحيد في التخلص من كوابيسه والآمه النفسية والروحية والوجودية، مما ينتج القصيدة صفة الدرامية التي تجعل الناظر والتلقي وتناقضات النفس سمات لا تتصل بشخصية الخليفة «هارون الرشيد»، فحسب، بل السحب إلى أعماق المجتمع الإنساني المعاصر.

هوامش البحث

- 1 هزاعلو، علم التاريخ - ترجمة عبد الحميد الهادي - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - مصر - 1977م - ص 1 و 2.
- 2 تاريخ العرب والروم - ترجمة محمد عبد الوادي شعيرة - دار الفكر العربي - مصر - ط 2 - ص 713.
- 3 د. زكي الحارثي - شعر العرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي (إلى عهد سيف الدولة) - دار المعارف - مصر - 1991م - ص 94.
- 4 انظر أرسطو في الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم عمادة - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - ط 2 - ص 11.
- 5 هزاعلو، علم التاريخ - ص 19 و 14.
- 6 ما قبل - ص 9.
- 7 ما قبل - ص 13 - 199.
- 8 نقلا عن د. شوقي الجدل علم التاريخ لشكاته وشعره - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - ط 2 - 1987م - ص 4.
- 9 حاتم الترغاضي، صفائح المهاد، وسراج الأبدان - تقديم وتعليق محمد محمود من الخرجة - دار العرب الإسلامي - بيروت - ط 2 - 1981.
- 10 ما قبل - ص 189.
- 11 قاسم عبد القادر الشعر والتاريخ - مجلة فصول - ص 2 - ج 2 - ص 1987م - ص 237.
- 12 د. علي حيدر الملاق، الشعر والفن - دار الشروق - عمان - ط 2 - 1997م - ص 87.
- 13 عبد الله راجح القصيدة العربية المعاصرة - منشورات مركز الدراسات والبحوث - ط 1 - 1987م - ص 299.
- 14 حاتم المكي، الألفاظ النبطية والاشتراكات النبطية في الشعر العربي الحديث - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1996م - ص 338.
- 15 د. رجا، عبد الله الأدب الفني والقصيدة المعاصرة - مجلة فصول - ص 2 - ج 2 - ص 1987م - ص 84.
- 16 د. علي عسيري، رائد، استمداد، الشخصيات القرائية في الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - مصر - ط 2 - ص 237.
- 17 دروي طوقان، الأسماء الشعرية الكلاسيكية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1997م - ص 28 و 28.
- 18 هادي ميرغوف، الزمن في الأدب - شريعة د. أسعد زووي - مؤسسة سجل العرب - مصر 1997م - ص 4.
- 19 محمود درويش، ديوانه - دار العودة - بيروت - ط 1 - 1987م - ص 29 و 27.
- 20 جلي كزوين، نية القصة الشعرية - ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري - دار لوطيان للنشر - الدار البيضاء - ط 1 - 1997م - ص 19 و 18.
- 21 سميح الحارثي القصائد - دار الهدى - كفر طرس - ص 2 - ط 1 - 1991م - ص 297.
- 22 أنظر د. محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة - دار المعارف - مصر - ط 2 - 1982م - ص 18.
- 23 توفيق زاهد، ديوانه - دار العودة - بيروت - 1997م - ص 39.
- 24 د. خالد الكركي، الزمن القرائية العربية في الشعر العربي الحديث - دار الجيل - بيروت - ط 1 - 1989م - ص 18.
- 25 هزاعلو، المعاصرة ديوانه - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1991م - ص 337.
- 26 أنظر د. علي عسيري، رائد، استمداد، الشخصيات القرائية - ص 18.
- 27 سميح القاسم، القصائد - ص 2 - ص 199 و 191.

- 30 د. علي مشاري زاهد - انشراح التسميمات القرآنية - ص 277.
- 31 مكيون بسمون - الأعمال الشعرية الكاملة - ص 348.
- 32 مكيون بسمون - الشعر الحديث في عصر السقوط - شوقي فلسطينية - بيروت - 1987م - ص 117.
- 33 د. يوسف فواز - شواهد المعطى الأدبي - دار الشؤون - مصر - ط 1 - 1998 - ص 117.
- 34 أحمد دميتر - ديوانه - دار العودة - بيروت - 1987م - ص 107.
- 35 د. خالد الكرناكي - الرمز القرآني العربي - ص 189.
- 36 انظر ما سبق، ص 193.
- 37 الخليل طه - رقة السائل - منشورات دار الكتب - القدس - ط 1 - 1998م - ص 14 و 19.
- 38 محمود درويش - ديوانه - ص 288.
- 39 انظر د. إسماعيل عباس - اتجاهات الشعر العربي المعاصر - دار الشؤون - دمشق - ط 1 - 1997م - ص 11 و 14.
- 40 سمير القاسم القصائد - مج 1 - ص 177 و 184.
- 41 انظر قسم بيته قسم الشعر والقارص - ص 278.
- 42 راشد حسين - الأعمال الشعرية - مركز إحياء التراث العربي - الطبعة - ط 1 - 1990 - ص 178 و 180.
- 43 د. علي مشاري زاهد - انشراح التسميمات القرآنية - ص 277.
- 44 أحمد دميتر - ديوانه - ص 178.
- 45 د. مصطفى تاجم - دراسة في الأدب العربي - دار الأناضول - بيروت - ط 1 - 1987 - ص 106 و 107.
- 46 علي الطائي - وحده لم تزل - ص 106 - منشورات دار الشؤون - دمشق - ط 1 - 1998 - ص 14 و 19.
- 47 د. علي زمر - فضاء البطولية والرمزية في الأدب العربي - دار المطبعة للطباعة والنشر - بيروت - ط 1 - 1987م - ص 27.
- 48 ما سبق، ص 28.
- 49 فواز طوقان - الأعمال الشعرية الكاملة - ص 177.
- 50 أحمد دميتر - ديوانه - ص 178 و 179.
- 51 هزود البرازيلي - الأعمال الشعرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1998م - ص 197 و 198.
- 52 رجاء القناطي - محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - دار الهلال - مصر - ط 1 - 1991م - ص 9.
- 53 انظر د. هزود البرازيلي - الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - مصر - ط 1 - د. ط - ص 198.
- 54 انظر د. هزود البرازيلي - محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - ص 27.
- 55 ما سبق، ص 178 و 179.
- 56 ما سبق، ص 197.
- 57 سمير القاسم القصائد - مج 2 - ص 177.
- 58 فواز طوقان - ديوانه - ص 178.
- 59 ما سبق، ص 17 و 18.
- 60 لؤي نسي - زمن الشعر - دار العودة - بيروت - ط 1 - 1987م - ص 106.
- 61 مكيون بسمون - الأعمال الشعرية الكاملة - ص 189 و 193.

- 60 د. أحمد جمال زكي، الأساطير - دار العودة - بيروت - ط2 - 1442م - ص 71.
- 61 عدوي طوقار، الأعمال الشعرية الكاملة - ص 9-1.
- 62 محمود درويش، ديوانه - ص 37.
- 63 النظر د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب - بيروت - ط1 - 1442م - ص 119.
- 64 محمود درويش، ديوانه - دار العودة - بيروت - مج 6 - ط1 - 1442 - ص 181 و 182.
- 65 د. علي حيدر الملاح، الشعر والفلسف - ص 110.
- 66 أنيس د. محمد عبدالمطلب، نماذج الأسلوب في شعر النجدات - 1440م - ص 39.
- 67 توفيق زباد، ديوانه - ص 66.
- 68 د. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية - ص 207.
- 69 مدني وميمون، الأعمال الشعرية الكاملة - ص 100.
- 70 أنيس د. عبد الله العباسي، شذوحي الحس - دار الطليعة - بيروت - ط1 - 1442م - ص 18.
- 71 خزامي، القصيدة ديوانه - ص 117.
- 72 أحمد دحبور، ديوانه - ص 188 و 189.
- 73 يحيى القويد، اعتبارات، في النقد الأدبي - دار الفارابي - بيروت - 1442م - ص 34.
- 74 مكيوم برانميري، ويحيى مكيوم برانميري، النجدات - ترجمة مؤيد حسن فوري - دار للمعروف، الترجمة والنشر - بغداد - 1442م - ص 217.
- 75 ابن عيسى، شرح القصيدة - تأليف - أبو جعفر - ص 10.
- 76 د. عبد الله العباسي، الشعر المعاصر - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط1 - 1442م - ص 97.
- 77 النوراني طه - طه أسعد - اتحاد الكتاب الفلسطينيين - القدس - ط1 - 1442م - ص 37.

عالمية الأدب عن منظور معاصر

د. منى محمد عطية (*)

ملزمة

يتعمد اليوم بشكل واسع على الصاحبة الأدبية مصطلح عالمية الأدب وفق معيار متعدد، فأحيانا يطلق المصطلح ويراد به عدد من الأدباء الذين استطاعوا أن يتجاوزوا حدود ثقافتهم القومية ليتم تكريسهم بوصفهم معترفًا بهم عالميا. وأحيانا يستخدم للدلالة على عدد من الموضوعات أو التيارات التي تشكل عنصرا مشتركا بين أعاد العالم.

وأحيانا أخرى يطرح في مواجهة ما يسمى بعلمية الأدب، بحيث يتعامل مع هذا الأخير على أنه في مرتبة أخرى مما هو عالمي. كل هذه الدلالات موضع اهتمام وجدل في النقد المعاصر، ولكن ينبغي ألا يغفل علينا أن ظاهرة عالمية الأدب ليست وإحدى الحضارة الحديثة، بل هي قديمة قدم الأدب نفسه، وإن اتخذت اتجاهات مختلفة مع كل حقبة تاريخية بحسب وسائل الاتصال بين الثقافات (شفاهي، وكتابي، والترجمة، والنشر والتداول، ... الخ)، وسوف نعرض في بحثنا هذا إلى واحدة من أهم الدراسات المعاصرة لتفسير ظاهرة عالمية الأدب، وهي كتاب يمسك كازاتوفا، الجمهورية العالمية للأدب، الصادر عام 1999⁽¹⁾، وسنعرض موقفنا النقدي منه.

أولاً: الأدب بأعمال معدي

وتعود أهمية هذا الكتاب إلى عدة عوامل، أولها: أن له فضل الكشف لأول مرة عن الآليات الخفية لتشكيل عالمية الأدب في الحضارة المعاصرة، وثانيها: أنه يتيح لنا في دراستنا هذه مناقشة لتطور الجديد الذي يطرحه مفهوم [عالمية الأدب]، ومدى صلاحيته لتأسيس إحصاء أدبي

(*) أستاذة مساعد، قسم اللغة العربية - جامعة عين شمس - جمهورية مصر العربية.

ثقافة الأدب في تطور مستمر

عالمياً يسوده العدل والجمال والحق في القرن الحادي والعشرين. مع المثاقفة بينه وبين نظريات أخرى لعالمية الأدب. وثالثها، أن الكتاب يزوج مفهوم عالمية الأدب إلى مجال علم اجتماع الأدب ونظرية النقد معاً. وهو بذلك يلمس الانتماء إلى أن ههنا عالمية الأدب لا يمكن أن تتم به الدراسات المثاقفة وحدها، وإنما لا بد من عرضه على مناهج اجتماعية ونقدية أحدث لهم آليات تكوينه وتكريسه في عالمنا المعاصر. ورابعها: أن الكتاب يهتفنا إلى محاولة التعرف موقع أدبنا العربي من هذه الجمهورية. ما حققه وما قد ينتظره أو يفوته من مواقع سيادية فيها. وذلك في ضوء الشروط الوظيفية التي يعمل في إطارها المجال الأدبي العربي بصفة خاصة، والمجال الأدبي العالمي بصفة أعم. ويدعونا الكتاب في النهاية إلى التفكير بشكل مستقبلي في كريمة استثمار راسماتنا الأدبية بما يفيد مجتمعاتنا العربي ويثري سوق الأدب العالمي.

لنعمد باستكمال كتابنا هذا في كتابنا [الجمهورية العالمية للأدب] - الذي حلز شذير الأوساط الثقافية والأدبية العالمية واحتفانها - على طرح لتصور جديد لبحث عالمية الأدب. فقد شكل «الأدب العالمي» مبحثاً رئيسياً من مباحث الأدب المقارن. وتراوح مفهومه بين النزعة الطوباوية لدى أدباء مثل هردر ورونته، التي تعود بعالمية الأدب إلى تعميمه عن مجموعة من لائق العليا التي يشترك فيها البشر، من دون أن تكون حكرًا على ثقافة دون أخرى. والنزعة الأكاديمية لدى النقاد من أمثال رينيه ويك وأدريان ماريتو. والذين ينظرون إلى عالمية الأدب بوصفها موجزاً شاملاً للفكر، أما كتابنا فهي تقم بحثاً عن عالمية الأدب على أساس نظرية عالم الاجتماع الفرنسي الشهير بيورديو الذي توفي في شهر مايو من عام 2002. ولا شك في أن نظرية بيورديو الخاصة بدراسة المجالات الثقافية للمجتمعات قد أحدثت ثورة منهجية في مختلف العلوم الإنسانية المعاصرة. وقد خص بيورديو فضية الأدب بأكثر من مقال أو فصل في مؤلفاته الكثيرة. كما ألفرد لها كتابه الضخم «قواعد الفن: تكوين الحقل الأدبي ونهضته»^(٢). ولعل لذكره موجزةً بنظرية بيورديو هذه ثمة علينا على فهم أفضل للكتاب الذي نحن بصدد.

تقوم نظرية بيورديو على أساس نقل مصطلح إراس القائل من المجال الاقتصادي إلى المجال الثقافي، وإراس القائل هو ما يتراكم عبر عمليات الاستثمار، وينقل عن طريق التراث، ويوزع عالمياً بحسب كفاءة صاحبه في توظيف أرباحه. ولا يتحكم إراس حال الاقتصاد وحده في تاريخ المجتمعات، ولكن هناك أيضاً رأس مال خفي غير مرئي هو إراس أمثال الثقافي أو الرمزي الذي يشمل مجموعة الخصائص الفكرية والثقافية التي ينتجها النظام التعليمي والتي يجري نواتها في محيط الأسرة والمجتمع. ومجموعة العلاقات الاجتماعية التي تصل بين الفرد والجماعة. ومجمل المعارضات الطبقية والاحتفالية والسياسية والفنية والمعارف والتقاليد التي يناط بموجبا الشرف والامتياز الاجتماعي^(٣).

ويحاول بورديو التعبير مفولات، علم الجمال الأدبي ليسير اجتماعياً فهو يرى أن لغز الأدب ليس مثلك مستقلة بذاتها يزود بها الإنسان كما يرى كافكا، وليس أيضاً مرحلة بدائية في الإدراك تسبق العقل كما يرى هيجل، وإنما هي مفولة تُصاغ اجتماعياً، وتخضع لوازين القوى في المجتمع، حيث يتعدد الذوق السائد بحسب اختيارات الفئات الهيمنة اجتماعياً، وهو يرى كذلك أن أنواع التمييز بين الذوق الرفيع والذوق البشئ لا تقوم بالضرورة على أسس جمالية صرفة، ولكنها تغير بالأحرى من مواقع اجتماعية للمتحمكين في الجمال الأدبي ومن بنائهم على حيز: رأس المال الرمزي للمجتمع.

في رأس المال الرمزي يوضح لما يسميه بورديو بالمحالات الاجتماعية: المجال السياسي، والمجال الديني، والمجال الأدبي... إلخ، ويعرف بورديو [المجال]، أي مجال، وبهنا هنا المجال الأدبي - بأنه نسق [ثقافي] من العلاقات بين [الفاعلين الاجتماعيين]: وهم الأدباء وممثل العناصر الفاعلة المرتبطة بإنتاج العمل الفني وتعدد قيمته: النقد وجمهور القراء ومؤسسات النشر ولجان التشهير والصحف والجامعات. وهذا المجال الأدبي هو بمثابة [مواقع القوة الدائمة والصراع بين هؤلاء الفاعلين]: إذ يراهن كل منهم على حيازة السلطة والسيادة على المجال [الكتب والنشر والتمهيد، الأفلام والمسلسلات والتسجيلات والروايات والشهادات والشهرة والجوائز وشارات التميز والتكريم]، ويؤدي هذا الصراع إلى قيام هيئة تراتبية، تضبطها علاقات القوى بين الفاعلين، فهيمنة النقاد، الإستثمار، التمهيد، التكريم، ومع ذلك فكل الفاعلين في المجال الأدبي يجمعون على [الإيمان] بالقيمة الأدبية، وضرورة الانصياع لقواعدها المثبتة من داخل المجال ذاته.

ولكن هذه الهيئة الدائمة على التراتب والصراع والإيمان ليست بنية ثابتة، وإنما هي مشغورة [تاريخية]، يعتمد التغير فيها على عدة عناصر:

أولها: التناقضات والتوتر الدائم بين الطليعة الجديدة [المسودة] التي تحاول أن تفرس نفسها وشرعيتها على المجال، والطليعة السابقة [السائدة] التي تحاول الدفاع عن احتكارها للمجال واستبعادها المنافسة³⁹، ومن هنا يتأرجح التبادل من أجل تحقيق مصالح السيادة، ومن أجل حفظ ميزان القوى أو تغييره أو من أجل دعوة اللغة القائمة أو قلبها.

وثانيها: طبيعة الأدب ذاته بوصفه مجالاً له [إمكانات]، يدركها أو يحدسها كل مبدع ويصير [إلى استثمارها] والرهان عليها في لحظة معينة من الزمان.

وثالثاً: إنتاج التغير من خلال عملية [إزاحة] الابتكارات والأعمال الأدبية، وهذه العملية توازيها عملية أخرى مضادة تمثل في الوعي بـ [إمكانات] التجاوز لهذه الأعمال للترافمة، والرغبة في الاستقلال عنها والتفاد [التفوق] التي تعجز العمل الأدبي الممكن عن غيره من الأعمال الأخرى المعاصرة أو السابقة، «في التاريخ يكمن مبدأ الحرية تجاه التاريخ»، كما يقول بورديو⁴⁰.

هكذا يرى بورديو أن الأدب في مجتمع من المجتمعات يشكل رأس مال ورمزيا أو ثقافيا لهذا المجتمع. وأن رأس المال هذا له مجال يقوم على التفاضل بين الفاعلين فيه، وأن الصراع الدائم في هذا المجال له طوابقه الخاصة التي بدورها يوزع الفاعلون بما يسمعون فيه ويتصارعون من أجل السيادة عليه ويثورون من أجل تغييره واستمرار ممتلكاته.

على أن بإمكان كلزاتوفا لا تطبيق نظرية بورديو على المجال الأدبي في مجتمع ما، بل تستخدمها لرسم ملامح لما أسمته بـ [الجمهورية العالمية للأدب]، التي تضم مختلف الثورات الأدبية للشعوب. وعاصمة هذه الجمهورية أو السيادة الأولى على هذا المجال الأدبي العالمي هي مدينة باريس، وبخلافها على السيادة كل من برلين ولندن صاحبتين [الأدب الكبير]، أما الأدب المسود في هذه الجمهورية فهي أدب منائر البلدان الأوروبية والبلاد النامية صاحبة [الأدب الصغير]، ويهتم هذا التمييز على أساس أن البلدان الأوروبية، وعلى رأسها فرنسا، هي صاحبة الأدب الكبير، لأنها أول من باهر إلى منافسة أدبية هابرة للثقافات في العصر الحديث، أما الأدب الصغير فهي أدب الدول التي خضعت على مدى حقب طويلة للسيطرة السياسية، مثل دول أوروبا الوسطى والشرقية، والسيطرة الاستعمارية، مثل إفريقيا، والقوية مثل بلجيكا وكندا وسويسرا والنمسا، **فليس** أن المناقشة تكمن في أن هذه البلدان الخاضعة للسيطرة السياسية والاستعمارية واللغوية، هي موطن الثورات الأدبية الكبرى، وتنتج كلزاتوفا هذه البنية الثنائية لمجال الأدب العالمي **لأنها** وإسقاطها وسياستها والثورات الأدبية التي زلزلتها وأدت إلى استلاب صغيرها.

ثانياً: المنهج النقدي ١- الوحدة الزخرفية في السجدة

اختارته الباحثة للمقدمة والخاتمة القصيرتين، عنوانين لنصين للأدبيين هنري جيمس وجيمسويل بيكيت^(١)، وهذان المقدمة هو [الوحدة الزخرفية في السجدة]، أما عنوان الخاتمة فهو [العالم والباطلون]، ويوجز العنوانان الإطار النظري النقدي الذي بدأت منه الباحثة وما انتهت إليه تطبيقاتها له في البابون الذين يشكلان متن الدراسة. هي المقدمة لتقت الباحثة الانتماء إلى أن مشكلة النقد الأدبي بصفة عامة تكمن في أنه يرى في العمل الأدبي، استثناء مطلقاً، وابتداع غير متوقعة وفريدة. وبهذا المعنى يعارض النقد نوعاً من الحرية الجشدية^(٢)، وبذلك يكون العمل الأدبي للتحديد وغير القابل للاختزال وحده متكاملة لا يمكن قياسها أو إحالتها إلى شيء غير ذاتها، مما يعبر المفسر الأدبي على التعرف على مجموع النصوص التي تشكل «تاريخ الأدب» بشكل تعاقبي مشكوك فيه. غير أن هنري جيمس يشبه العمل الأدبي بالوحدة الزخرفية ويشبه مجموع المشهد العالمي بالسجدة. ومن خلال مجاز «الوحدة الزخرفية في السجدة» يشرح على التند خلا، إته يرى

العمل الأدبي وحدة زخرافية من مجموع الوحدات المشكلة للسجادة الطابعة لمختلف الأعمال الأدبية، وهو يؤكد أن العمل الأدبي بوصفه وحدة أو مركبا، لا يظهر إلا إذ انبثق شكله وانسجامه من خلال التداخل والفوضى التي تشكل صورة معقدة للسجادة بوصفها كلا، وهذا لا يعني أننا نبحث عن النص فيها هو خارج عليه، وإنما نبحث عنه انطلاقا من وجهات نظر مختلفة عن السجادة أو عن العمل الأدبي¹⁴.

على هذا النحو نرى أن كازانوفا تريد - هي تقديري - أن تخرج بالأدب القارئ من إطار مدارسه الثلاثة: المدرسة الفرنسية التي تحصر الصلة بين الأعمال الأدبية العالمية في مجال التأثير والتأثر التاريخي المباشر، والمدرسة الأمريكية التي توسع بالصلة بين الأعمال الأدبية إلى حد الموضوع المشترك بينهما، بغض النظر عن قيام دليل تاريخي على تأثر بعضها ببعض، والمدرسة السلافية التي تولي التلقي الاجتماعي الخاص بكل ثقافة أهمية في دراستها للتأثير والتأثر بين الأعمال الأدبية¹⁵. فالعلاقة بين الآداب العالمية - عندها - هي علاقة تداخل وتشابك شديدة التعقيد تجمعها (سجادة واحدة). على نحو يجعل من الكمال على المسند الأدبي - وليس الأدب القارئ - أن يحد نصا بها. لها كان موقفه الثقافي أو وطني، دون أن يأخذ في الحسبان العلاقات التي تربطه بمجمل للشعوب العالمي للأدب الذي يتحول مع كازانوفا إلى شرط لوجود العمل الأدبي نفسه.

ومن جهة أخرى أرادت كازانوفا أن تتفهم الأدب القارئ من تخصصه الضيق إلى نطاق النقد الأدبي بمفهومه الأوسع. فإذا لمقد ثقافة «مناخية» ما بالنسبة إلى النص ذاته ليرتد إلى مجمل التركيب السجادة. وليطارون بين الأشكال السجادة، وأوجه الشبه والخلاف مع الأشكال الأخرى. وإذا اجتهد ليرى في السجادة - بوصفها كلا، صورة منسجمة، فإننا نختلف موقف نحلي منهم خصوصية الوحدة الصفوى التي يراء إبرازها¹⁶.

وشد كازانوفا الاستمارة الفتاحية (الوحدة الزخرافية في السجادة) الهري جهنم إلى أقصى مدى لها: فنقرر أن «التعقيد الواقع للعمل الأدبي الفاضل يستلزم أن يجد مبداء - الخفي وإن كان يمكن العثور عليه - هي مجمل الأعمال الأدبية التي تشكل هذا العمل، الذي لم يكن ليوجد إلا من خلالها أو ضدها. فكل كتاب يظهر في العالم هو عنصر من عناصر هذا العمل الأدبي، كل ما يكتبه كل ما يترجم، وكل ما ينشر وما ينظر إليه ويفسره ويظهره يشكل عنصرا من العناصر التركيبية للعمل الأدبي، وكل عمل أدبي بوصفه وحدة صفوى في السجادة، لا يمكن أن نكده شفرته إلا انطلاقا من مجمل التركيب. ولن ينشأ هذا العمل الأدبي في عصوره المتعاقبة التي أمكن الاهتمام إليها إلا من خلال صقلته بكل العالم الأدبي. «إن الأعمال الأدبية لا تبين في فراغها إلا من خلال مجمل البنية التي سمحت لها بالتشكل. وكل كتاب يكتب في العالم، ويظهر بوصفه نصا أدبيا ليس إلا جزءا صغيرا جدا من التركيبة الهائلة لكل الأدب العالمي»¹⁷.

على الناقد الأدبي - إذن، ووفق النظرية التي تقدمها إلينا كازانوها - أن يتخطى عن النظر إلى العمل الأدبي في حدوده القومية وحدها، بوصفه وحدة مستقلة عن المشهد العالمي للأدب. ينبغي على الناقد أن يرى العمل الأدبي ويحلله من خلال موقفه من هذا المشهد، وله في ذلك أن يختار المنظور الذي يشاء للرؤية. ومن دون ذلك ستظل الأعمال الأدبية غير قابلة للفهم في ذاتها، وغير قابلة لأخذ مواقفها على السجادة العالمية للأدب.

السجادة هنا هي الساحة العالمية للأدب أو المجال العالمي للأدب، وهذا المجال - على حد قول كازانوها - ليس تصوريا نظريا أو مجريا، وإنما هو مجال ديني يتكون من أقطار وحدود أدبية مستقلة عن الحدود السياسية. إنه الجمهورية العالمية للأدب التي تحكمها علاقات قوى مضغوطة تضبط شكل التصوص التي تكتب ويجري تدولها عبر العالم. هذه الجمهورية تقوم على مركزية أوروبية ولها عاصمة هي باريس. من عندها تعدد مواقع الضواحي والنحور الأدبية التي تختلف لغاتها عن المركز وتبعد عنه على المستوى الجغرافي. وللهذه الجمهورية زمانها الخاص بها، فعد مركزها إقطاع جرينتش الأدبي سيحدد الزمن في سائر التطور والضواحي ويمرر على حضورها أو غيابها عن التوقيت العالمي للأدب. في هذه الأطراف تتصارع اللغات، ويماثل كل أمة حتى يعترف به ويظهر أدبيا عالميا، وتتوالى الثورات الأدبية لزعزعة سطوة المركز. وهو ما يجعل المجال الأدبي العالمي حائلا بالانقسامات والصراعات والتواخيات وعدم التجانس، ومن دون تعريف النقد الأدبي على هذا المجال الأدبي العالمي، مبادئه ونظرياته قبل يكون الأدب عالمي سوى عملية تضليل سطحي يختلف الأدب القومية¹⁷.

٢ - منظور الأدب العالمي

وعلى الرغم من أهمية الطرح النقدي النظري الذي تقدمه لنا كازانوها، والذي تشدد فيه على صلة نظرية الأدب بعلم اجتماع الأدب. فإنها في نهاية الأمر تحصرنا في إطار المركزية الأوروبية. حتى إن قدمت لنا ما يمكن أن يزعم هذه المركزية، فهي تقدم لنا نظيرا واقعيا لعالمية الأدب في عصرنا الراهن. ونكشف لنا قوانينه وأسراره وممكناته، لكنها لا تحاول إبداء ثورة حقيقية كذلك التي بشر بها الروماني أدريان مارينو في كتابه «المقارنة ونظرية الأدب» الصادر عام ١٩٨٢¹⁸. فقد رعى مارينو إلى ربط الدرس المقارن بنظرية الأدب، لكنه كان أكثر حرصا منها على عالمية أدبية غير خاضعة للسطوة الأوروبية. والأدب - عند مارينو - طاقة عاتلة من القواعد والقيم القابلة للإضافة والانتزاع الدائمين. يتطل معطيات الأدب العالمي بوصفه كلا. في هذا الإطار يجب على الدرس التقارن أن يستهدف نظرية الأدب، فلا يمكن أن توجد نظرية حقيقية للأدب منفصلة من إطار الهيمنة الأوروبية من دون أن يكون هناك استقراء لكل الآداب الشرقية والغربية في كل العصور.

التي انتهت عام ١٩٨١، والتي تدعو إلى دراسات مقارنة شديد الاعتبار للأدب الهندي، وتعيد اكتشاف عظمة هذا الأدب وتقديم نظرة شاملة للأنشطة الأدبية الهندية عبر العصور... ويتقدم الناقد الهندي سري أوروبيندو التراتبية المفتحة بين آداب العالم، ويرجعها إلى ظروف سياسية تاريخية لا إلى قيمة الأدب نفسه، فيقول إنه كما ظل الناقد الأوروبيون من قيمة الأدب الهندي، يمكن أن نقدم صورة افتراضية مشابهة، إذا كانت الهند هي التي احتلت أوروبا خالفراء فيها سبرهفونون الإلهية بوصفها ملحمة بدائية مهيبة... وسبرهفونون عمل داتتي بوصفه كتابوسا من الطبائات الدينية والخزيعلات... وسبرهفونون شكنسبير بوصفه همجيا مضمورا... وسبرهفونون الشعر القرونسي بوصفه تروبيات بلاغية رخيصة وزكيكة والرواية الفرنسية بوصفها مطبوقة ولا أخلاقية^{١٣٤}.

والإتجاه نفسه نجده في أفريقيا، حيث توجهت الدراسات المقارنة في نهرومي وكينيا وأفريقيا الشرقية إلى تكوين نوعي يكون مركزه أفريقيا يتعامل مع الآداب الأخرى طبقا لمعانيها بهذا المركز^{١٣٥}، وفي مصر نجد محاولات مشابهة كذلك التي قام بها الدكتور عبد الحميد إبراهيم، والتي يدعو فيها إلى نظرية للأدب المقارن تطلق في الأساس من الأدب العربي، وذلك بالبحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربي، ودراسة أجناسه الأدبية من واقع تاريخه والاعتماد بتأثير الأدب العربي في غيره من الشعوب. وهو ما أدى بالدكتور عبد الحميد إبراهيم إلى تحويل البحث (الذي كان من المفترض أن يتناول الحضارة) والانتقال منه إلى استخلاص العبر التاريخية التي سوف تشمل من المقامة التاريخية جمالا حضاريا خالصا، ومن أرب كافكا المتأثر بها انعطافا حضاريا، ومن الأدب العربي الحديث المتأثر بكافكا فسطا شائكة باعثة، ومن صوفية مسرحيات عبد الصبور صوفية إسلامية إيجابية، ومن صوفية فسادك البوت صوفية مسيحية سليمة^{١٣٦}.

وهي تقديري فإن بعض التطاد والمفكرين قد مضوا بهذا الاتجاه القومي إلى مدى إظلمسي حيث تولب عليه تفهيت التراث العربي ذاته ما بين تراث مشرقى وتراث مغربى، وإعلاء شأن الواحد منهما على حساب الآخر^{١٣٧}، وهذا الاتجاه يخالف وحدة الأدب العربي التي تحفقت عبر التاريخ، ذلك الأدب الذي لم يكن فيه ذرة متشعبة على ذاتها، بل كان حصيلية روافد عدة من مختلف ثقافات العالم، كما كان بوتقة حقيقية انصهرت فيها علومها وآدابها بما أترى الثقافة العربية وحقق خصوصيتها، وجعلها بدورها تثرى الحضارة القريبة وتحتل نهضتها. والحديث ذكره أن هذا الاتجاه القومي يقع في مغارقة صارخة. إذ يدافع عن مكانة الأدب العربي على الخريطة العالمية للأدب المعاصر انطلاقا من نصوص عربية قديمة تنتمي إلى سياق مانس، في حين أن المسألة تتعلق في إطار الصراع الراهن الدائر على الساحة الأدبية العالمية بالدفاع عن الأدب العربي المعاصر ولزكيته. ذلك أن آداب العالم اليوم لا يناهسون أدبنا العربي القديم.

ولا شك في أن هذا التراث العربي يساهمنا على مراكمة وأسماكتنا الرمزي والارتقاء بهيئته، غير أن هذا التراكم في النهاية لا قيمة له إن لم يكن هناك تجديد وتجاوز مستمر له في الأعمال الأدبية العربية المعاصرة موضع المناقشة.

وكثيرا ما يتحول الاتجاه القومي في درس الأدب القارئ إلى نشاط سياسي لا يستهدف تنمية الطم وحل قضايا الرفضية، بقدر ما يهدف إلى إعادة بناء الهوية في عصر ما بعد الاستعمار. ومثل هذه التوجهات المقارنة لا تؤسس - في الحقيقة - لعالمية يدلة بقدر ما تسم بكونها ردة فعل في مواجهة الاستعلاء والمنتصرة الأوروبية، وهي لا تولد الاهتمام بالأدب عالم مسود ومستعمر. بقدر ما تزيد في عزلة وتفتيته إلى أشلاء إثنية متناثرة، في مقابل تآزر الآداب الأوروبية وتعاظمها على مدى قارنتين، ولا شك في أن كلا من الاتجاهين المركزي الأوروبي والمركزي القومي يقوم على صفات ذات موضوعية أساسها العاصرة على واقع الاستفادة المتبادلة بين الاتجاهين، أو التفاعل للتعلم طويلا من التاريخ الواقعي لأدب العالم، أو أفضل فوق القيمة الفنية الحقيقية للنصوص الأدبية، أوروبية كانت أو عربية أو أفريقية أو هندية... إلخ، على نحو لا ينشأ بالفراجة وتقدم مأمول لاستقبال القوم للقارئ ولبحث الأدب العالمي فيه.

ومع ذلك، ينبغي لنا أن نؤكد بنافي مهم بين الاتجاهين، هو أن الاتجاه القارئ القومي يحول ساحة المقارنة إلى صراع بين قبطي، فني، إلى الأدب القومي والخصارة الغربية، ويظل أسير نتائج حتمية هي علو المقام القومي في أشبال الغرب القارئ، على نحو يجعله أسير ماخية، وحرمة خطوة النقد لذاته ولغيره، ومنه عر أي جهد واجتهاد قطني عصري مجازي، سواء للماضي أو للقرن، في حين أن التوجه العالمي للمركزية الأوروبية يفتح بابا للمناقشة بين مختلف أدب العالم، وهو وإن هيمن عليها، فإنه يهدف في النهاية من تكاثرها عليه، ومن ثم التفاعل ابتكاراتها التي تصب في نهج، بل يهدف حتى من ثورتها وتغريها عليه بما يكفل تجديد مياحه، كما أنه، وإن طمح للهيمنة، يظل في حالة مراجعة لذاته، وتطلع لتطورها المستمر، في حين يظل الاتجاه القومي عازيا عن الاستفادة من التجارب العالمية المتحاة على اختلاف مواردها (بوصفها ثرية)، متأليا على مراجعة الذات (بوصفها طعنا للهوية)، وعازيا عن التطور إلى خصوصيته المعاصرة (بأسا من جنوى الكفاف والمناصرة).

٤ - العالم والنظرة

وعودنا إلى كازانوف، التي تؤكد في الفصل الأخير من كتابها أن إنكار هذا المجال الأدبي وبنية التراثية، وما ينتظمه من صراعات ومناضات، هو نفي للعالمية، شمة مضادة بين الأعمال الأدبية المعاصرة بصرف النظر عن اهتماماتها الثقافية، وهي تلك هيئتنا للنقاشين، والأجدي بالشاركين في اللعبة - وهم ليسوا على درجة واحدة من الكفاءة - أن

يرجعونها على أهمية أعمالهم في شكلها ولفتها وحبها السياسي القومي. في المقابل ترى كازانتوفا أن على العاصمة المركزية الأوروبية - في دورها - أن تتخطى من تصورهما للأدب بوصفه جوهرًا خالصًا مجرّدًا من تاريخه وقوميته، فمثل هذا التصور يجعل عملية الأدب قائمة على نوع من الجهل القاعدي، ومن ثم يجب على الغرب أن يهتم الأعمال في خصوصيتها القصوى ليناهض بهذا الحيفي لعالميتها. وذلك لأن الكثير من الثورات الأدبية الكبرى التي أسهمت في تغيير الممارسات الأدبية في عمل، وتغير مقياس زمن العدالة الأدبية، قد أنجزتها ألوان الأطراف المبهدة بين المركز³³.

خير أن كازانتوفا تستدرك لتؤكد أن التجمع بين ما هو تاريخي قومي في العمل الأدبي، وما هو أدبي خالص، مهمة غاية في الصعوبة. فالمثلان متوازنان وغير قابلين للتقياس أحدهما إلى الآخر، والمسافة بينهما شاسعة، وهو ما يذكر كازانتوفا بالنكسة التي سافها ببركات في كتابه «العالم والبنطلون»، والتي اتخذها عنوانًا لفصلها الأخير، «قال الرجل، لقد خلق الله العالم في ستة أيام، وأنت ألم يدرك أن خلق ستة أشهر التحريك لي بنطلونا...»³⁴.

ولقد كازانتوفا هذه الكلمة الصاخرة لتشير إلى التورن الشاسع بين صياغة النظرية الأدبية العالمية، التي يرمز إليها «العالم»، في الحكاية التي أوردها، وبين إبداع النص الأدبي الذي يقابل «عبارة البنطلون». كيف يمكن جعل النص الأدبي نظرية الأدب؟ يتطلسب الأمر منطقيا تأويليا - على حد قولها - بتجريبها معها وإثباتها بين ما هو أكثر قربا وأكثر بعدا، بين الكاتب الفرد والنص المفرد والعالم الأدبي المتراخي الأطراف، وعنى يبدو الأمر معكنا. تركزت كل محاولة الناجحة في قراءة النصوص في زمنا الخاص، وهي إشار موقعها الأدبي بالنسبة إلى العاصمة المركزية للأدب العالمي، وإلى توقيت جريدها³⁵.

وبذلك تضع كازانتوفا القوس الأخير في منهجها النقدي الذي استهلته به بحثها: الوحدة الزخرفية هي السعادة / العالم والبنطلون. فعلى الناقد الأدبي أن يقرأ النص الأدبي لا في حدوده القومية المستقلة فحسب، ولكن أيضا في إطار موقعه من المشهد العالمي للأدب، ومثل هذه القراءة تتطلب نوعا من التأويل الذي يصل بين عالين حد مشابهين: تاريخية النص ولا تاريخيته التي تصله بالمشترك الإنساني العالمي. على اختلاف تواريخ الأدب في العالم، وبالتوازي بين مشروع كازانتوفا الشطلق بالأدب العالمي في واقعنا الراهن، وبين مشروع مارينو العالمي الثاني، وبين المشروعات القومية التي تزج بنا إلى صراخ لا ينتج حفيدا، يثور لدينا السؤال: كيف الخروج من هذا المازق؟ كيف يمكن للدرس القارون أن يسهم في إرساء حيوية للأدب العالمي لا تهيم عليها المركزية الأوروبية، حيوية لا تسمح بحيث تملكت خيوطها، ولا تضيق بحيث تتردد خاسئة؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي فخرتها قراءتنا لكتاب الجمهورية العالمية للأدب، والتي ستراودنا طيلة هذا البحث.

ثالثاً : جغرافية الجمهورية العالمية للأدب

١ - العاصمة والأدب

نرى كلاً منهما أن هناك فارقاً كبيراً بين الخريطة السياسية والخريطة الثقافية للعالم. وأن تاريخ السيادة في الجمهورية العالمية للأدب منفصل عن تاريخ السيادة السياسية والاقتصادية للعالم، ففي القرن السادس عشر كانت فينيسيا هي العاصمة الاقتصادية وفلورنسا هي العاصمة الثقافية. وفي القرن السابع عشر كانت أمستردام هي العاصمة الاقتصادية لأوروبا، وروما وسفردي هما العاصمتين الثقافيّتين للأدب والفنون. وفي القرن الثامن عشر أصبحت لندن العاصمة السياسية المركزية في العالم. في حين فرضت باريس سيادتها الثقافية. ومنذ بدايات القرن العشرين لم يفلح التقدم الاقتصادي الهائل للولايات المتحدة الأمريكية في أن يضعها على قمة العالم الأدبي أو الفني. لكن فرنسا التي لم تكن أقوى الدول الأوروبية اقتصاداً، استطاعت أن تحوز - بلا ريب - السيادة المركزية للأدب والفنون في الغرب. علينا إذن - حتى نتهم هذا العالم الأدبي - أن نمرك أن عواصمه وحقوقه وليشكل توازنه، ليست متطابقة تماماً لنظيراتها في المجال السياسي والاقتصادي العالمي^{٣٧}.

ومع ذلك، فإن كلاً منهما لا يخرج بنا عن الأحوال عن حدود إطارنا الأوروبي. وعن العدد المحدود للدول الاستعمارية في العالم الذي لم يتجاوز اثنتي عشرة دولة^{٣٨}. ونستعني كلاً منهما حول كتابها إلى تكريس باريس عاصمة مركزية للسيادة على مجال الأدب العالمي، ليس من منظور قومي شوقي - على حد قولها - وإنما من منظور عالمي. ونسرد كلاً منهما كثيراً من صفحات كتابها لتسويج السيادة الباريسية على العالم الأدبي. ولا نعل من تكرار هذه الدعوة كل بضعة صفحات، مكررة بكافة باريس وما قيل فيها وما كتب عنها من قبل مختلف كتاب فرنسا والعالم بأسره. «فباريس هي البلد العالمي للمناقضة والتجارة العالمية الأدبية، وهي عاصمة العالم الأدبي. والمدينة التي تتمتع بأكبر نفوذ أدبي في العالم فهي معقل الثورة وحقوق الإنسان، والديموقراطية السياسية. والتسامح إزاء الأجانب وأرض اللقي للناجئ السياسيين والأدباء والفنانين. وموطن الحرية للفنون والآداب وعاصمة الجمال والأناقة والموضة والفنون الرفيع. وهي الأسطورة الحديثة التي ابتدعها الأدب بوصفها مدينة تطو فوق القوميات والسياسات. وتلاقح فيها مختلف الثقافات ومختلف الجاليات التي استوطنتها بين عامي ١٨٢٠ - ١٩٤٥، مثل اليهودية والإيطالية والنشوكية والألمانية والأرمينية والأفريقية والأمريكية اللاتينية واليهودية والروسية... إلخ. مما جعلها أشبه ببرج بابل العديد. أو مفتاح العالم الفني»^{٣٩}.

ولا شك في أن ما ذكرته كلاً منهما حل. ويضيف إليه أن باريس هي العاصمة التي تصدر فيها الكتب والأدب بمائتي لغة عالمية، وأنه ما من لغة شرقية في العالم إلا وهي معجلة في

مدرسة اللغات الشرقية الحية في باريس^(١). ومن ثم لم تكن باريس مقرا عضواً في منظمة اليونسكو. ولعهد العالم العربي، الذي تجتمع بين جنياته عسكرة أفكار كل أطوار العالم العربي بما لم يتحقق في أي عاصمة عربية حتى يومنا هذا. ولكن تكرار كازانوفا لهذه الدعوة بكل هذا الإلحاح المل كل ثلاث صفحات أو أربع. وتكرارها لحكايات الكتاب العالميين الذين كرسهم باريس أكثر من مرة بين دفتي الكتاب، أمر مستفز. ويصل بدماغها هذا إلى حد الشوهدية المقتة. ولنا أن نتساءل - بعد ذلك - عن سر هذا الهاجس الذي استحوذ على الكتابة.

٢ - المفاضلة بين العواصم المركزية

عند تصنيف الكتاب تقويميا نجد الكتابة تصرح بما بين باريس والمواضع الأوروبية من مناصرة على السيادة في المجال العالمي للأدب. فهي تعدد التركز العالمية للأدب بحسب التوزيع اللغوي للغات على خريطة العالم. فتلد في العاصمة المركزية للأدب للكتابة باللغة الإنكليزية (حتى إن تخلصتها في ذلك نيويورك) كالأدب الأسترالي والهندي والأيرلندي والكندي وورشلونة هي عاصمة الأدب المكتوب باللغة الإسبانية. سيما أدب أمريكا اللاتينية. وباريس هي عاصمة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في الغرب العربي وإسبانيا وكندا وأفريقيا. وبرلين هي عاصمة الأدب المكتوب بالألمانية في النمسا وسويسرا وأوروبا الشمالية والوسطى. وكل عاصمة في تكريسها لها هو أدب عالمي تضع اليات خاصة بها، وإن سادها جميعا خصيصتان جعلتا منها مراكز جذب لمختلف أدب العالم. ما تتمتع به هذه المواضع من نشاط أدبي واسع ومستمر. ولاتنتهيا - ما تتمتع به من حرية سياسية وفكرية وثقافية. فقد منحت إنجلترا، مثلاً، الحرية الأدبية لأن قد تختلف أو تتفق معهم سياسياً. مثل شو وبيش من أيرلندا، وطاغور وسلمان وشدي ونيبول من الهند. وسونيكا من نيجيريا. سواء في ذلك من تمرد على القيم البريطانية أو اندمج فيها. وذلك لأسباب تصرح بها الكتابة. ومنها أن القدرة الأدبية لهذه مركزية تخلص في نهاية الأمر بمقدار ما استحدثت في لغتها من تجديدات وانتصايات أدبية من خلال كتاب الأطراف المبدعين. كما يتيح هذا الأعراف المركزي بدلية أدب الأطراف. أن يستند - في رحاب العاصمة المركزية - التكنر من الأدب ذات التواريخ الأدبية الشديدة التناقض والاختلاف التي تؤدي في النهاية إلى تجديد المشروع الأدبي العالمي. كما يستخدم هذا التكنر للأدب المتكرر من الأطراف في إطار استراتيجية توسيع لسوق النشر وزيادة المروية الاقتصادية لهذا القطاع المهم في الإنتاج الثقافي القومي. وأخيراً تهدف هذه المواضع العالمية إلى الاحتفاظ بدائرة مستهلكي الأدب (نسبة قراء الأدب في هذه التراكز عالية جداً). وتوسيعها عن طريق صنع دماء جديدة في الأدب المنشور. بما يكفل إشباع نزعة حب الاستطلاع، والإفلات من الواقع إلى عوالم رحية مغيرة لديهم. وتستلشي كازانوفا

باريس من هذا النظام العام الذي ينظم المواسم الأوروبية، لأن هذه المواسم قليلة ما تلتفت إلى الآداب العالمية التي كُتبت خارج قطاعاتها القومي (معما بدعم مبدأ هيمنتها السياسية). ومعدلات الترجمة في هذه البلدان، مقارنة بفرنسا، خير شاهد على هذا التفاوت في الاهتمام بمختلف آداب العالم، على نحو يجعل باريس أجدر من هذه المواسم بالسيادة في المجال الأدبي العالمي⁽¹⁾.

في مقام آخر اكتشف كازانوها عن سبب آخر لتأكيدهما على أولوية جدارة باريس بالسيادة وهو ما يتهددها من منافسة لندن ونيويورك - بصفة خاصة - الكتيّن لجتهديان من أجل فرض سيادتهما على المجال الأدبي العالمي. وهما في ذلك تسعيان إلى ترسيخ مصالح تجارية تلب رأسا على عقب بنية التوزيع والنشر وانتقاء الكتب ومضمونها، وتطويرها لتتضمنات الربح السريع. هذا التوجه الاستعماري للأدب هو الذي جعل هامش الربح الذي تفرضه دور النشر في لندن ونيويورك يتراوح بين 12 و 16 في المائة. في حين أنه في باريس يدور حول 1 في المائة فقط، وهو ما يبرز بتغيير قواعد اللعبة الأدبية في العالم وتسرير العاصمة الأدبية من سمات الاستقلال والاستشارة التي تكفل للنصوص الطليعية الكبرى في العالم أجمع حرية النشر والتداول⁽²⁾.

ونحن نوافق كازانوها على أن التوجه الاستعماري للأدب قد امتد إلى كثير من مؤسسات النشر في العالم أجمع. لكن هذا الصراع هو صراع دائم يستلزم كل حقل أدبي. وهو ما أطلق عليه بورديو صراع المال والفن. أو صراع الفن الصناعي والفناري⁽³⁾. وهو ما يمكن أن نجد دلائل عليه في مختلف الحلق التاريخية للنش. وقد لمس الهيداني في إبراز هذا الصراع مثلا في مقاماته، لكن كازانوها هنا تحدد الصراع على مستوى جغرافي: متضخ على الخريطة الأدبية باريس عاصمة عالمية للفن الصناعي الذي يُطرح إليه، في مقابل نيويورك عاصمة عولمة الفن التجاري، بما يخدم مصالحها في تكريس باريس عاصمة وحيدة للأدب العالمي.

٣ - سلبان مركزية العاصمة العالمية للأدب

غير أن كازانوها لم يغفلها الإشارة إلى سلبات هذا التكريس، فهي تقول إنه كثيرا ما يتولب على سلطة باريس المركزية نوع من التحالف للأدب الوافدة من الأطراف البعيدة عن المركز، ورفض للرؤية التاريخية للأدب. وإرادة تفسير النصوص في إطارها الصناعي فحسب، أي بوصفها نصوصا مصفاة من أي مرجعية قومية. على نحو يؤدي في النهاية إلى كارثة في فهم ونشر النصوص التي تكتسبها باريس، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى لم تكن فرنسا، سواء في مشروعاتها الاستعمارية السابقة أو في علاقاتها الدولية الحالية، من أن تضمن نفسها بجهلاتها قوما عاقبة. فرنسا أم الفنون... وعاصمة الحريات، السياسية والفنية والأدبية⁽⁴⁾.

لكننا إذا تتبعنا تاريخ الرقابة على التصنيفات الأدبية والفكرية في فرنسا، ربما وجدنا ما يعكس صفو هذا الزعم؛ فالرقابة في فرنسا - كما يدرج لها الدكتور علي كورخلان - قد ألغيت منذ عصر مبكر، وعلى وجه التحديد منذ تأليف مفكرو عصر التنوير الرقابة الملكية على النشر. وقد كان هذا مما أتاح عرض مسرحية «زواج فيجلزو» للكاتب بومارشيه. وهي المسرحية التي نهرأ من الرقابة وعن طيعة النبلاء الكسالى. وبعد الثورة الفرنسية ألغيت الرقابة في أغسطس عام ١٧٨٩ طبقاً للمادة الحادية عشرة من إعلان حقوق الإنسان. كما أكد ميشال عاصي ١٨٢٠ و ١٨٨١ إلغاء الرقابة. وفي عام ١٩٠٦ توقفت الدولة الفرنسية عن تخصيص ميزانية للرقابة، إلا أن الاحتلال الألماني لفرنسا كان قد سافر الأعمال الأدبية الخاصة بمارسيل بروست وكافكا وسبجيموند فرويد وغيرهم من المؤلفين اليهود أو الكتاب الشيوعيين، مثل أراجون وبول إيلوار، وحظر تداولها.

ومن ثم لم تلغ الرقابة حقاً إلا في ١٢ أكتوبر عام ١٩٤٥ في أعقاب الحرب العالمية الثانية. غير أن المصادرات الفرنسية على حرية البحث والتعبير والنشر والإطلاع قد اتخذت شكلاً قانونياً قاراً، وشكلاً خفياً نازحاً أخرى فالدولة الفرنسية تصدر - بموجب قانون جايوس الصادر في ١٢ يوليو عام ١٩٩٠ - كل الكتب التي يحسب أصحابها على التراجعة القاريبية لتهوولوكست (غرف الطوارئ) في محسكات الاعتقال النازية لليهود، ممثلة بذلك لوبي الصهيوني في فرنسا، ومختلفة جواً من الرقابة لدى الألمان والمثقفين الذين يمارسون لليهود أو الصهاينة من قريب أو من بعيد. كذلك تدخلت الدولة الفرنسية - بشكل خفي - في إنشاء حزب التحرير الجزائرية لمنع نشر التصنيفات المتماثلة مع الجزائريين، والتي تساعد كفاحهم المشروع ضد الاستعمار. وأخيراً تأتي المراقبة والمصادرة الطفيفة التي يقوم بها أمناء المكتبات المحلية في فرنسا، إذ يصادر هؤلاء الأمناء - بحسب أحزابهم السياسية - الكتب غير الموافقة لتوجهاتهم الأيديولوجية. بحجة عدم استيعاب الكلية لكل الكتب، فقد استبعد مناصرو الحزب الشيوعي من مكتباتهم المحلية الأدب الأمريكي لهيمنجواي وسيلر، أما أصحاب الفكر اليميني المتطرف فقد استبعدوا من المكتبات المحلية كتب المفكرين الشيوعيين ومناصري العالم الثالث والجزائريين الفرنسية اليسارية^{١٢}.

ومن ثم نرى أن حرية النشر واستغلاله في باريس - اللذين نؤكدتهما كازانوفا - ليسا مطلقين فله المصادرة وجود متعددة، منها ما هو طاهر ومنها ما هو حلي كما رأينا، ومنها ما يتمثل في تهمة التصوم أو الكتاب الذين يطرحون في موضوعات غير مرضية عنها من قبل الدولة، وهذا ما نجده في الولايات المتحدة الأمريكية مثلاً من تهمة نشر للأرباب التي تطوأت في حرب فيتنام^{١٣}. وهضلاً عن هذا يمكن أيضاً أن نجد نوعاً من المصادرة على الحق في النشر اللزيم من خلال لكرس آداب لا قيمة فعلية لها. إما لأسباب تجارية كما سبق الذكر،

وإما لأسباب سياسية: إذ تخطط بالعامل الفني - كما يرى الدكتور حسام الخطيب - عوامل كثيرة سياسية وحضارية واقتصادية وشخصية وإقليمية في عملية الترشيح للعالمية، وتؤدي الجوائز الأهمية الكبرى، مثل نوبل للأدب، وكومكور... - دوراً كبيراً في نفع بالكون الشهرة الأدبية، فما أكثر الذين نالوا جائزة نوبل للأدب على مدى السنين، ولم يعمدوا لامتحان الزمن، واختلوا من السروح بالتدريج، وبسراحة أكثرهم من اليهود الذين نالوا الجوائز إما في ظروف التعاطف الدولي معهم بعد الحرب العالمية الثانية، وإما تحت تأثير عجلة السعاية فوق الأدبية، السياسية وغيرها^{٣٦}.

وضع ذلك فلا يمكن بحال من الأحوال مقارنة مبدئي الرقابة والمصارفة اللذين تحلطان عليهما في البلدان الغربية بما يحدث في بلادنا العربية، فمما لا شك فيه أن حق الحرية في التفكير والتعبير والنشر في باريس يوسع مجالاتها الجغرافية إلى مدى عالمي، وهو ما يتركنا ب ظاهرة أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، التي كانت موئلاً للمفكرين العرب والشوام بعد هزائهم من القمع والمصارفة الدينية والسياسية في بلادهم، بما أمّن عصر نهضتها واتسع بمجالها الجغرافي نحو المدى العربي^{٣٧}. ومما لا شك فيه أن لدى الجغرافي لمدينة من المدن لا تضع أو يمدد حسب حدودها على الخريطة حسب، ولكن بحسب ما تكتله أو تطلق به من حريات الفكر والتعبير والنشر.

أخيراً: تاريخ الجمهورية العالمية للأدب

١- العالمية قديمة قدم الأدب

ثريد كازانوفا هي تكريسها لباريس بوصفها عاصمة عالمية للأدب إلى البدايات، إذ يرجع تاريخ ميلاد الجمهورية العالمية للأدب - عندها - إلى منتصف القرن السادس عشر، مع ظهور الطوميات في أوروبا، وعلى وجه التحديد في عام ١٥٤٩ عندما نشر دو بالي كتابه «دفاع وبيان اللغة الفرنسية»^{٣٨}. فهذه - على حد قول كازانوفا - هي اللحظة المؤسسة لقومية الأدب وعلاقتها في آن، وذلك لأن كتاب دو بالي أفتح مجال التنافس بين مختلف آداب اللغات الأوروبية الفرنسية الحديثة، المبنية عن اللاتينية والمأهضة لها.

وهكذا، نعيد كازانوفا بناء تاريخ عالمية الأدب الذي ظل صير متوالي حتى يومنا هذا: شالبدية عندها لتطلق من فرنسا ومن باريس ومن دوبالي على وجه الخصوص. والمرحلة الثانية لتوسع الكوكب الأدبي واكبت ظهور طوميات أوروبية جديدة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. أما المرحلة الثالثة والأخيرة، فهي مرحلة تصفية الاستعمار، التي أدت إلى توسع هائل للعالم الأدبي، وإلى وصول عناصر جديدة كانت مستبعدة تماماً حتى هذه اللحظة من فكرة الأدب أصلاً^{٣٩}.

ولا يخلو على القارئ ما في هذا التاريخ لعالمية الأدب من تعمق ومخالطة. فعالمية الأدب وجدت مع وجود الأدب نفسه، وإن تغير مفهوم هذه العالمية من حقبة إلى أخرى، وكان أجدي بكارثتها إذا أرادنا تاريخيا موضوعيا لعالمية الأدب - لا ترسيخا للمركزية الأوروبية وهيمنتها الحديثة على عالم الأدب - أن نرشد بنا إلى البدايات، إلى مرحلة كانت الأساطير والحكايات الخرافية مادة عالمية مشتركة بين حضارات العالم القديم، اعتمادا - فيما يبدو - على النقل الثقافي من خلال الرحلات والتجارة والمهرات والحروب، أو بسبب اشتراك الإنسانية في مراحل فكرية معينة كما يرى علماء تاريخ الأفكار³¹. ولكن الثابت أن ثمة اشتراكا عابدا للأدب الأسطوري عرفته شعوب العالم القديم³². ربما يكون مفهوم العالمية هنا مفهوما للعالمية التي تطرح نفسها على واقعنا الراهن بوصفها مجالاً للتنازع بين لغات وأداب مختلفة في حلبة مركزية. وربما كان البعد الزمني الذي يتصلنا به هذه الحقيقة الأسطورية هو الذي أجهد باحثين من أمثال ليفي شتراوس ويوتج وكاسيرر وماليشوفسكي وميرسيا إيلاد وأحمد كمال زكي ويوسف الحوراني ومحمد عجيبة في بعثه مؤرخة ومنظرة ومفسرة ومقارنة. لتعبر عن على المشترك الإنساني بين أدب العالم القديم أكثر مما عونا بتعريفها تصنيفا ثنائيا³³. فكتاب القوي ومن الأهرام والإلهة والأرواح وعلمية جلجامش وأساطير أمريكا اللاتينية وأنتشيد الترحيل فهذا الهندية (١٥٠٠ - ١٢٠٠ ق.م) تشكل في معجمها هيون الأدب العالمي القديم، وهي تعابير لا يمكنها إلا التماسك. وإن لم نعلم المحاولات التي تولي الأساطير اليونانية مكانة الميثاق، وهو ما دحضته جهود ليفي شتراوس في إدراج أساطير العالم على اختلافها في بنية أنثروبولوجية واحدة، وجهود الباحثين العرب وغيرهم في دراسة تراثهم القومي الأسطوري وتبيان خصائصه وعلاقاته بمختلفة أساطير العالم القديم.

ومع العصر الهيلينستي، تشكلت عالمية من نوع كتابي بحثي في مدينة الإسكندرية التي بناها الإسكندر الأكبر في عام ٣٢١ ق.م. والتي كانت ملتقى العلماء والفنانين من مختلف المعتقدات والديانات والثقافات. فقد ساد في مصر آنذاك «مناخ من التسامح والأمن ملائم أشد الملاحة لازدهار الثقافة، وأصبحت عاصمة نموذجية ومركزا عظيما للإشعاع الفكري والثقافي»³⁴. وفي البداية، ضمت المكتبة التي أنشأها بطليموس الثاني (٢٨٤ - ٢٤٦ ق.م) كل المؤلفات المنسوبة باليونانية، ثم كل المؤلفات الجديدة في سائر اللغات، ثم استهدفت الإحاطة الكاملة بكل التراث الأدبي والعلمي الذي أبدعته شعوب العالم بلغاتها الأصلية. فكانت الكتب تشترى بأي ثمن حسب خطة منظمة، وتجمع بأشكال شتى. حتى أن الكتب التي لم يكن من الممكن شرائها كانت تنسخ في المكتبة وتعاد لأصحابها. وكان الشعر والنسج من مصنوعات المجموعات الرئيسية للمكتبة. وبذلك جهود منظمة في سبيل ترجمته وتلقيحه وتحديثه³⁵.

ومع الإمبراطوريات الكبرى اتخذت هاتية الأدب مفهومها مفاهيمها - جميع الحضارة العربية الإسلامية هي المصور الوسطى، تمثل مفهوم الهاتية في استيعاب الثقافة الهيمنة لمختلف الثقافات الأخرى في إطار لغتها القومية، فقد سار البحث العربي في اتجاهين: اتجاه مستطلع لواقع الأدب والثقافة هي بادية العرب؛ بدوره ويستطيع الهاتية وقواته في إطار قومي، واتجاه متفتح على العالم، ومع دخول قوميات وأجناس مختلفة إلى الدين الجديد تشكل الوعي الإسلامي بضرورة التعرف على أدب الأمم الأخرى وعطوها، حتى «أن الخلقة العباسي أيا جعفر التصور طلب من إمبراطور بيزنطة أن يرسل إليه ما عنده من مخطوطات وكثب يونانية، فارسلها إليه - وكان الثامن يطلب من أمراء البلاد المفتوحة ما لديهم من كتب بدلا من الفرامة المقرونة عليهم»¹³، وشهدت المكتبات «دار الحكمة في بغداد - بيت الحكمة في القاهرة، ومكتبة الأسرة الأموية في قرطبة، ومكتبة طليطلة في الأندلس - فكانت مراكز البحث والترجمة، حتى أن إسحق بن يزيد ترجم عن الفارسية سورة القوس المعروفة باختيار ناعا»¹⁴، وعرب ابن الفصح عن الفارسية قصة كلبه وبعته الناطقة عن الكتاب الهندي الذائع الصيت «أسفار الحكمة الخمسة» وعن «حكايات إسوب اليونانية» - وصنعت كل من الأصول الهندية والفارسية والعراقية والمصرية على نسج خيوط رائعة الأدب العربي «الف ليلة وليلة»، كما كانت الرحلات الأدبية التي تركها لنا العرب «خلطة في إطار ضرورية الرحلة إلى مختلف الأقطار والإطلاع على أديانها وداراتها وتسميتها» - بوصف الرحلة «ركبا أساسيا من بنية المعرفة، وشرطا لإجازة العالم أو الأديب، وتكوين العلوم لأهلها»¹⁵.

في هذا الإطار المراكز لرأس المال الثقافي للحضارة العربية الإسلامية، لم تستغل بغداد بوصفها العاصمة المركزية للأدب والفنون والعلوم بالنشاط والحراك الثقافي، فقد شاركها فيها عدة مدن مركزية مثل الكوفة والبصرة والقاهرة و حلب والوصل ودمشق وسمرقند وقرطبة وطليطلة، على نحو أسفر عن خلق مجال من اللامركزية ومن التفاضل بين بعضها وبعض، مطورة بذلك أشكالاً متعددة من الفنون واللواحي والقصة والشخصيات الأنثوسية واللاحم الشعرية الفارسية هي مجال الشعر على سبيل المثال، وقد كان هذا الأدب الذي تعيدت أشكاله وموضوعاته بين الديني والسياسي والمائطي والغزلي والإباحي والشعبي والفكاهي والمصوفي والمتمضي أحد عوامل توسع نظرة الإنسان للعالم، بل كان - كما يقول روزنثال - «أحد العوامل التي مكنت التطور في اتجاه نوع من العالمية كان جديدا في تاريخ الإنسانية»¹⁶.

ومع تحول التفاضل بين المدن العربية إلى صراع، وشلان بينهما (إما الأول سبيل يحسب في محله على حقل قوى المتسايفين، أما الصراع فيحسب على مدى التجاح في استضعاف الخصم والقضاء عليه) ومع الهجمات الصليبية، تحولت بنية المعرفة العربية إلى «انكفاء على الذات»، في حين بدأ الغرب وحلته المعرفية الفلاسفة على محب الاستطلاع، والتوسع

الاستعماري، مؤسسا بذلك نوعا جديدا من العالمية ومعدنا مركزية جديدة. متعلقتا من نهم الترجمة والتصنيف والتبويب والمراسلة لكترات الإنساني العربي الإسلامي⁽¹⁾. نهم ظل ههما أساسيا من هجوم الغرب الفرضية أكثر من أربعة قرون. منذ القرن الثاني عشر وحتى السادس عشر الميلاديون، عصر النهضة والتبوير.

٢ - المراحل التاريخية للعالمية الحديثة

ولكن كازاتوها لا تذكر شيئا عن تاريخ العالمية الذي ذكرناه انتقا. والذي بدأ من البيروقراطية والغات العالم القديم إلى اليونانية في الإسكندرية. ومن اليونانية والفارسية والسورانية والهندية والعبرية والآرامية إلى العربية في بغداد. ومن العربية إلى اللاتينية في طليطلة وصقلية. ومن اللاتينية إلى اللغات الفوصية الأوروبية الحديثة في مختلف العواصم الأوروبية. ولكنها تصوم لنا تاريخها العالمية من منطلق مركزي أوروبي خالص. ووفق المفهوم الحديث للعالمية بحسب. عالمية جديدة لا تهيمن فيها لغة قومية واحدة على مختلف الثقافات. وإنما تتناحس بموجبها مختلف اللغات الفوصية في طبة مركزية أوروبية.

لقد قسمت كازاتوها تاريخ الجمهورية العالمية للأدب إلى ثلاث مراحل أشرنا إليها من قبل. وعرض لها الآن بمزيد من التفصيل: المرحلة الأولى بدأت مع ظهور لغة قومية هي مذلها لغة عالمية. ألا وهي اللغة الفرنسية. وتبدأ هذه المرحلة مباشرة من كتاب دو بالي في دفاعه عن اللغة الفرنسية. الذي دعا فيه إلى التحلي من أنماط الصفاء للثقافة اللاتينية. وإلى ضرورة الإبداع والتجارب. وهذا ما مثل النافسة الأولى مع اللغة السائدة صاحبة السلطة الدينية والسياسية. ومع سطر اللغات الأوروبية الحديثة.

واستطاعت فرنسا بذلك أن تجري عملية تراكم منتظمة لأراس مالها الرمزي: تدعمها ظروف سياسية مؤاتية. ذلك أن صمودها. بوصفها دولة قومية. تراهن مع القسام لذلها والنزوا إيطاليا بوصفها وريثة اللاتينية العتيقة. أما وقد نجحت اللغة الفرنسية في أن تكون لغة الحضارة. لأنها لغة الحياة اليومية للناس. ولأنها لغة واقعية منحدرة من النماذج المكرورة والعيارات الماثورة الثابتة لللاتينية. ولأن الصالونات الأدبية الراضية في هذه الأونة قد كفلت لها نموها الرقيق. ومن خلال كتابة ديكاوت لكتبه الفلسفية باللغة الفرنسية. حُسم الأمر لصحة إرثهاها وانتشارها. وبعد نشوب الصراع بين مناصري القديم من المحافظين ومبديي الجديد من المحدثين أمثال موليير وكورنوي وباسكال ولافونتين وجع ميزان القوى لصالح الأخيرين بفعل ما أنجزوا من أدب رقيق باللغة الفرنسية. وبذلك كله تمكنت الفرنسية بوصفها لغة الحضارة والعلمانية والإنسانية من احتياح أوروبا كلها. يبرزها في ذلك كتابات كبار المستبشرين من أمثال فولتير. ومبارتها في إبداع فنون الحياة ولرف العيش المنق. لا يناهسها منافها إلا الإنجليزية والألمانية في القرن الثامن عشر⁽²⁾. ومن هذا البهتان الدافع عن عالمية اللغة

الفرنسية وعبريتها في عبارات تتسم بالبالغة والإنشائية، نخلص إلى أمرين مؤدعما أن انتشار لغة أدب ما يعتمد بالضرورة على تراكم أسماؤها الإبداعية وتطوره وحيويته، وهو ما يتحقق في ظل ظروف سياسية مؤاتية.

أما المرحلة الثانية في تاريخ الجمهورية العائلية للأدب، فنبدأ - كما ترى كارانوها - في القرن الثامن عشر من خلال المناقضة الألمانية للسيادة الفرنسية. ومن خلال التوجهات السياسية القومية التي رمت إلى توحيد الشعب الألماني في هذه الحقبة، فقد حاول هردر ضرب الهيمنة العائلية للغة الفرنسية وأدائها وتمييز التراث الألماني، حين ألف مع حوته ومؤسسه كتاباً عن «الطريقة والفن الألماني» عام 1774 عبر فيه عن تقديره للأغنية الشعبية ولأدب أوسيان وشكسبير. على هذا النحو أراد هردر أن يتكّن على الفن الشعبي الألماني وعلى الأدب الإنجليزي لتعضد الهيمنة الأدبية الأرستقراطية الفرنسية، ومواجهة فلسفة فولتير وعقيدتها السافرة في تفوق العصر اليوناني المستشر على غيره من عصور التاريخ. لقد ساءى هردر بين كل المصور والأمم الماضية، فأنب كل أمة له ثروته وقبضته الخاصة على مسرح التاريخ، وبهذه الطريقة أحدث هردر ثورة في مفهوم عالمية الأدب، وسبغ لألفها بالدخول إلى حلبة السبيل الأدبي العالمي. واستطاعت العنصرية الألمانية أن تستقل عن التوجهات السياسية القومية لتقديم للعالم نظرية جديدة للأدب العالمي.

كانت النظرية التي قدمها هردر في كتابه (1774) «تجسّد الجري للتاريخ من أجل نهذب البشرية» وكنامه «أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية» (1785 - 1791)، صلاوة على مؤلفاته الشعرية وما جمعه من تراث شعبي، كانت - كما ترى كارانوها - الرمح النظري الذي سوف يسمح لجموع الأفكار السوداء سياسياً بإبداع حلولها الخاصة لمناقضة تبعيتها للفول الكبرى، ذلك أنه ربط لغة الأدب بالأمة، وشجع على أن تضاعف كل أمة رأس مالها الأدبي باستعارة تراثها الشعبي تسجيلاً واستلهاماً، وفتح المجال واسعا أمام بلدان أوروبا الشمالية والشرقية مثل رومانيا وبولونيا وإيطاليا ويوغسلافيا... إلخ للدخول إلى حلبة المناقضة العالمية للأدب. كذلك امتدّت آثار نظريته تلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية والأرجنتين، وخصوصاً محوى صيفاً للمذهب الرومانسي ولأدهار موهبة شعراء ألكان كيار مثل هومرلين ونوفاليس وشيلجر وشيلينج. وبذلك قلب هردر مفهوم الشرعية الأدبية ومن ثم قواعد اللعبة الأدبية العالمية.

أما المرحلة الثالثة التي أعدها فيها تشكيل المجال الأدبي العالمي فهي مرحلة تصفية الاستعمار والتحرير الوطني في النصف الأول من القرن العشرين. وترى كارانوها أن هذه المرحلة ليست إلا امتداداً للدهوة التي أطلقها هردر في القرن الثامن عشر، وأن البلاد المستعمرة هي آسيا وأفريقيا عكست - بعد تحررها - على جميع تراثها الأدبية الشعبية التي كانت شفاهية. من ثم لم يكن لها وجود أصلي ملموس، كما أن نسبة الأمية وتعتبر الأحوال

الاقتصادية لهذه البلدان وعشاشته وحداثتها الوطنية أدت إلى انضمامها على التفتحات الأدبية والفكرية الأوروبية. ولما لم يكفل التحضر الوطني أي استقلال سياسي أو اقتصادي لهذه البلدان، فقد طلت على تفتحيتها الدول الكبرى. وأصبح الأدباء في هذه المناطق أسرى صراع مزيج صراع مع السياسة الوطنية، وصراع مع الهيمنة العالمية السياسية والأدبية معاً⁽¹⁾.

تبدا مراحل عالمية الأدب إذن - على النحو الذي سافسته كازاتوفا - من التوجه القومي للفرنسا الذي ساعد على تركيز رأس مالها الأدبي، وعلى تأسيس مساحة عالمية للأدب قوامها المنافسة الأوروبية. غير أن منظور هرمو الألماني للأدب توشب عليه اشباع مجال المنافسة وزيادة عدد المشاركين في السباق، ليضم سائر بلدان أوروبا والأمريكيتين، وأخيراً أصبحت بلدان أفريقيا وآسيا - في مرحلة ما بعد الاستعمار - إلى قائمة المستعجلين في الحلبة العالمية للأدب، وعلى رغم أن كازاتوفا تشير إلى أن الخريطة العالمية للأدب لا تطابق والخريطة السياسية. فإن الخريطة الأدبية لم تكن في مراحلها الثلاث المتألفة الذكر إلا حصيلة عوامل سياسية كما رأينا.

٣ - العالمية كإتقان للعلاقات أم العلاقات الأدبية

وفي تقديري حين كتابة الشارح الأدبي العالمي لا بد أن تركز على العلاقات بين أدب العالم، بدلا من الاستغراق في مستنقع تاريخ السيادة على المجال الثقافي الأدبي وحده. ولعل إعمال مفهوم الأدب العالمي بوصفه تاريخا للعلاقات المتبادلة بين الثقافات، والتركيز على المفهوم الثقافي للأدب بما ما جعله الكثيرة تستبعد جوانبه من المراحل الثلاث التي وصفها لتاريخ عالمية الأدب. ولا شك في أن حوله لم يكن من رواد التطوير لمفهوم الأدب العالمي فحسب، وإنما كان أحد أكبر الكتاب ممارسة وتطبيقا لما نطرق له في أعماله الأدبية (لا سيما القديوان الشرقي للمؤلف الغربي). هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بد من التوجه إلى أن عملية تكريس الأدب العالمي لا تجري في البلدان المسالمة فحسب، بل في البلدان المسودة كذلك. فعملية تكريس نص ما عالميا هي عملية مثيالة في الأساس. فبوليفر ليس شاعرا عالميا لأنه ينتمي إلى بلد مركزي أوروبي فحسب، ولكن لأنه أيضا قد صادف مساحة من التقني أو التذوق من قبل بلدان لا مركزية.

ولأن البلاد النامية لا تستهدف طبيعة الحال السيادة على المجال الأدبي العالمي، فقد كانت أكثر أمانا في التعامل مع الأدب العالمي. في حين أن الرغبة هي السيادة قد تدفع بعض الباحثين، مثل كازاتوفا، إلى إغفال وقائع لا بد أن يتضمنها تاريخ الأدب الغربي، فالمناخ في المجال الأدبي لم تكن مرتسية أوروبية فحسب، كما ذكرت كازاتوفا، وإنما كانت أوروبية شرقية أيضا. فقد كانت الأدب الشرقية - وليس الدول - مثالة بكل قوة في المنافسة، ومن حسن الحظ أن لدينا دراسة قيمة عن المخطوطات والدراسات العربية في

فرنسا قام بها الدكتور محمود عفتاد، لنعرف منها أن مدرسة اللغات الشرقية قد أنشئت في فرنسا منذ القرن السابع عشر. وأنه قد اجتمع لفرنسا في مكتباتها عدد هائل من المخطوطات الشرقية التي استجلبت بشكل كثيف في عهد الوزير الشهير كلويسر فيما بين عامي 1676 - 1678، وعهد بتي دولاكروا في عام 1770. وقد كانت مهمة خالان، مترجم أكف أكلة وأكلة، في البحث عن المخطوطات الشرقية، كما استولت حملة نابليون على مصر عام 1798 على الكثير من هذه المخطوطات. هذا فضلا عما جلبه وزير الحربية الفرنسي من مخطوطات متنوعة من الجزائر عام 1827، وما جمعه كلوت بك ونو شرهيل والمستشرق شارل شيفرر فيما بين عامي 1827 - 1867 من مخطوطات في مصر لخدمة المكتبة الوطنية بباريس. هذا علاوة على المخطوطات التي جرى الحصول عليها من مكتبات إيران وتركيا، حتى بلغ عدد هذه المخطوطات في المكتبة الوطنية بباريس بحلول عام 1867 حوالي 2600 مخطوط، وتصل في يومنا هذا إلى 7000 مخطوط. وقد صاحب هذا الجمع عملية منظمة من التحقيق والترجمة والدراسة والتصنيف والتجويد والفهرسة والحفظ والنسخ وجمع المعلومات حولها. ولا شك أيضا في أن الأدب العربي في المصور الوسطي كان قد أثر في آداب اللغات القومية الأوروبية وحفز نهضتها الأدبية¹¹.

ولا شك أيضا أن هذه الآداب الشرقية قد زادت قيمتها المالية من خلال حجم تلقيها والعناية بها ودراستها من قبل الغرب، فهو الذي أسس في التعرف بها وروايتها بوصفها تراثا عالميا في المصور الحديث. وقد بلغ من اهتمام الأوروبيين بهذه الكتب والمخطوطات حدا كبيرا، حتى أنه برز عن مارسيل المستشرق الفرنسي وأنه بينما كانت مدافع الفرنسيين لتسريب ساحة الأزهر، حيث كان الثوار قد لجأوا إليها، فر مارسيل وسط القويب لينقذ من أثار بعض المخطوطات الثمينة التي كانت في المسجد¹². وقد أضفت التصو من الأدبية الأوروبية من هذه الآداب وناعتها على رغم الانزواء السياسي التام لثورتها. كذلك كرمست البلدان المسودة في دورها عالمية النص الأوروبي الجديد بحسن تلقيها له. ولكنها لم تحلف هذا التقني ولم تدع نسبته. كما أن بعض البلدان التابعة سياسيا للبلدان الكبرى لم تكن خاضعة تماما لها من الناحية الأدبية. فالتراجع لتاريخ الترجمة في مصر، على سبيل المثال، منذ أوائل القرن التاسع عشر في عصر محمد علي- حتى يومنا هذا، يرى أن اللغات التي ترمج بها المصريون والسوريون واللبانيون لم تكن الفرنسية فحسب بل ترجموا من الإنجليزية والإيطالية والألمانية والنمساقية والتركية والإسبانية والصربية والهولندية واللغات الشرقية أيضا. كما كان الأدب الروسي مصدرا رئيسيا من مصادر الأدب العربي في عصر نهضتها¹³. صحيح أن بعض هذه الأعمال الأدبية قد كُرمست في الغرب، لكن تكريم آداب عدة لغات منذ وقت مبكر في بلادنا لم يكن لهية سياسية قدر ما كان ثقافيا أدبيا إلى

حد بعيد، ولم يكن الاستعمار الإنجليزي لليبيا عائقاً يحول دون حرمان الأدياء على الالتقاء بعيون الأدب الفرنسي والروسي والفارسي والتركي والأثيني. وكانت محاولات التعرف أدا ب العالم ومد الجسور نحو الآخر ربما وهاء للروح السكندرية والعربي القديم. وربما رغبة في التحرر من التبعية لمركز سيلاي أدبي واحد.

وأخيراً، لا شك في أن كتاباتونها كتبت لنا تاريخ عائلية الأدب بوصفها حلية للمناقشة. وقامت عدد الشائعين فيها، وفي هذا ما يناقض الطرح النقدي الذي استهلت به بحثها. والذي لخصته عبارة «الوحدة الزخرفية في السجادة»، التي تلخص باحترام مبدأ الاتساع والتركيب العالي للأدب. وهذا ما حاولت أن أسلط الضوء عليه من خلال إبراز العالمية بوصفها سلسلة من العلاقات بين الثقافات. ولا شك أيضاً أن هذه العلاقات قد انتظمتها بالضرورة الرضبة في التحدي والمناقشة. لكن الشعوب لا تطلع على آداب بعضها البعض استجابة لروح التحدي والمناقشة. كما أن المبدع الأدبي لا يكتب انطلاقاً من تلك الحمية المتأججة في مناقشة غيره. فالأدب التعبير عن رؤية وصلاقة بالآخرين ورغبة في توصيل رسالة إنسانية ما، وهذه القيم القائمة على إرادة التواصل لم ترد البتة في حديث كتاباتونها. ولا أظن أن مبدأ المناقشة في المجال الأدبي - بصفة خاصة - يصلح وحده لأن يكون دافعاً إلى قنواة الأدب الغربي أو ابتكار الأدب في الدول الأخرى.

خاتمة - مبادئ الجمهورية العالمية للأدب

١- الرؤية العالمية للأدب

للمجال الأدبي العالمي - كما ترى كتاباتونها - زمن حاضري. انطلاقاً منه تقاس جميع المواقع الأدبية. وهو ما يمكن أن نسميه بخط جرينتلي الأدبي. والذي عن طريقه يعين الحاضر الأدبي وتقدير المسافة من المركز بالنسبة إلى كل من ينتمون إلى المجال الأدبي. ومن ثم يقاس كل عمل أدبي للتعرف ما إذا ما كان معاصراً أو طليعياً أو متأخراً عن العصر. وباريس هي بالطبع مقاييس الحاضر الأدبي وعاصمة الحداثة. ويمكن التعبير عن القانون الزمني للمجال الأدبي العالمي على النحو التالي: «ينبغي أن تكون قديماً لكي يكون لك الحظ في أن تكون حديثاً أو في أن ترفض حدثاً لتدعي ينبغي أن يكون هناك حاضر قومي يسمح بالتزعم بوجود أدبي معترف به بشكل كامل في الزمن الحاضري»¹⁴.

والحداثة ليست معياراً ثابتاً وإنما هي العدة. فالأدب الحديث هو الذي يفتتح على المستحدثات العالمية، ويدخل السياق لتجاوزها. والمحدثون هم هؤلاء الذين يعون وجود هذه السبابة الأدبية ويسعون إلى تجاوز فروق التوقيت التي يفصلهم عن الحاضر العالمي الأدبي. فيبدعون جمالياتهم الجديدة. هذا ما فعله الأدياء الذين كُرموا في باريس، الأيرلنديان جويس وبيكيت، النيكاراغوي روبن داريو، واليوغسلافي دانيلو كيش الذين أدت أعمالهم إلى تسماع

عجلة الزمن الأدبي، فالتوجه إلى الفرنسية أو التوجه إلى باريس أو الاطلاع على الحداثة الباريسية هي السبيل الوحيد للعلاق بالزمن الأدبي.

ويبدو كأنها مركزة هذا الزمن بقولها، إنها السبيل لقياس القجوات الزمنية التي تنتظم العالم الأدبي، ولتوحيد المجال الأدبي على تافه ثقافته وكثرة لغاته، ولرسم تصور ممكن لبنية العالم الأدبي على اختلاف تاريخ الأدب في كل ثقافة، فإطلاقاً من باريس، حيث خط جرينش، يمكن توقيت المجال الأدبي وتوحيده وحفز المنافسة بين أطرافه، والتوجه الطوعية بوصفها نزعة سياسية إلى حد بعيد، لا تكفي وحدها لخلق مناخ عالمي للأدب، ينبغي إذن الوعي بقواعد اللعبة الأدبية كما فصلت في المركز العالمي للأدب، وهي قواعد لا يقبل عليها السيماء القومية الفرنسية بقدر ما تعكس البنية المستحصلة من مجمل الأعمال الأدبية التي كُتبت على مستوى العالم، على نحو يجعل هذه العاصمة تتسم بالاستقلال والعالمية، ويجعل الأعمال الأدبية تتسابق على أساس أدبي (إلى حد بعيد) لا على أساس سياسي محض، ويسمح لها بالتفاخرة لكل من السلطة السياسية في بلادها المعنية، والسلطة السياسية المركزية الأوروبية هي أن¹¹.

٢ - معاريف القيمة الأدبية العالمية

ونصف لنا كأنها هذا المجال الأدبي العالمي المعاصر ما يشبه البورصة التي تتراوح فيها القيمة الأدبية لمنتجات تصول لشعوب من الثقافات والألغات، أو بسوق كبيرة تعرض فيها الثروات الأدبية وتتجارب الأفكار والقيم الأدبية التي يؤمن بها كل المشاركين في هذه البورصة، وتقوم بنية هذه البورصة على اللاصفاء، فهي بنية تراتبية بالضرورة بسبب من التعارضات والمنافسات والشكل الهيمنة المختلفة التي تعمل بداخلها، والثقافة الكبرى التي تتشبع هذه البورصة هي الأدب الكبرى السائدة التي يفرغ بالدخول إلى حلبة التنافس العالمي، والأدب الصغرى السودة التي وصلت إليها بأخرة.

ويُعتبر رأس المال الأدبي لشأه ما وفق عدة عوامل منها: القدم، والتقدير العام، والرهيد والإيمان، وتعني كأنها بالقدم تراكم الأعمال الأدبية كمياً وكيفية في ثقافة ما، ومدى حيواتها أعمالاً تجاوزت حد الزمن وحد القومية فكانت من كلاسكيات الأدب العالمي، والقدم هنا ليس مرتبطاً بقدم رأس المال الأدبي لدولة ما، ولكن بقدم الدولة في تشكيلها لمساحة أدبية عابرة للقوميات وللتنافس الأدبي، وعلى هذا النحو، تصبح فرنسا أقدم الدول في هذا المجال، ويشجع لها قدمها هذا في تقديمها للأدب هي ذاته وإذلة¹²، ومن ثم هي صياغة مساحة عالمية للأدب تتعم بالاستقلال عما هو قومي أو سياسي، أما التقدير الذي يتمتع به أدب ما فهو يعتمد على عدد قراء الأدب في ثقافته المعنية، والأهمية التي يلقاها في وسائل الإعلام والصحف وسلاسل النشر، ومدى تفرغ الأدياء للكتابة، وعدد المؤسسات الأكاديمية والمدارس

الأدبية التي تتبنى هذا الأدب، وعدد الكتاب والناسخين وما بينهم من لقاءات ومناظرات، ومناظرات، بميلولة أخرى مدى ثقل الوسط الثقافي وأهميته، الذي يدور فيه رأس المال الأدبي هذا. أما ما يحوز هذا الأدب من شرعية ومن اعتراف ثقافي، وما يشجعه من دراسات وأراء، فهو أشبه بالشيك المصرفي أو الرصيد الذي على أساسه يتجر هذا الأدب أو ذلك الأديب عالميا. إذ لا يقبل من الأدب أن يكون شيك بلا رصيد. أما الإيمان فهو ما يشترك فيه كل القاطنين. إنه الإيمان بالأدب وقيمته وعالميته (على النحو الذي تعرف به كازاتوفا العالمية هنا) حتى إن تناقض أصحابه دائما على تغيير قواعد اللعبة الأدبية، بل إن هذا الإيمان هو ذاته الذي يحفز على التناقض¹⁹⁴.

معنى ذلك، كما يوضح من كلام كازاتوفا، أن عالمية الأدب تنصب في الأساس على الأعمال المعاصرة، أي الأعمال التي تعي ثوقيت جرينتش والحاضر الأدبي العالمي. ويترتب على ذلك أن ما يجري إخضاعه للدرس المقارن هو الأعمال الأدبية المعاصرة مقارنته بظهوراتها في العالم بحسب تبعيتها أو تخطيها عن ثوقيت جرينتش واستعدادها لتقنيات فنية جديدة حقا، قد تجعل بالزمن الأدبي. وبهذا المعنى أيضا يبدو الاهتمام بالمعاصر الأدبية الأقدم هي ظل عيادئ الجمهورية العالمية للأدب متضادًا، وهو ما يحرم في تقديري النقد والأدب المقارن من مبعث مهم من مباحثه. ويقتصر على الأعمال المعاصرة التي تنافس على العالمية الراهنة.

٣- أليات شيفت الأدب العالمي

كما تصف لنا كازاتوفا كيف يجري تصنيع العالمية في العالم الحديث وفل أليات جديدة هي: التكريس في إحدى المواسم العالمية للأدب، الجوائز، الترجمة، النقد الأدبي، وتشمل تكريس عاصمة الجمهورية للأدب كنص ما من خلال الاعتراف به ونشره وتداوله ونقده، وهو ما صنعته باريس مع بورخيس الأرجنتيني وكوفيفيرا التشيكي وهوكتر الأمريكي. إذ حظوا بتقدير التشاد، والتشاد هم الذين يكرسون العمل الأدبي، فهم لا يبدعون الأعمال الأدبية ولكنهم يبدعون قيمتها الحقيقية. إتهم يمتلكون سلطة منح شرعية ما للنص الأدبي، وخط حدود الفن الأدبي، وهم الذين أعطوا من مقدار أدب جيمس جويس وجعلوه معيارا للحدادثة. وهذه القدرة على التكريس لدى التشاد قلنس بمقدار استئثارهم وحياهم، وإن ظلوا على انتمائهم القومي.

وتعد الترجمة الدخول الرئيسي للمجال الأدبي العالمي، والترجمة هنا تجري على مستويين: الاستيراد والتصدير، فالتركز يصدر أدابه إلى الأطراف عن طريق الترجمة، ويستقبل أدب الأطراف عن طريق الترجمة. والتلوجم هو التفاعل المركزي في هذا العالم، ليس بوصفه وسيطا شخصيا، ولكن بوصفه مبدعا «للقيمة» الأدبية أيضا، إنه - كما يقول جويل - «الوسيط الذي يجهت لتحريك هذا التبادل الروحي العالمي ويأخذ على عاتقه مهمة تنمية هذا التبادل العام»¹⁹⁵.

والمترجم على هذا النحو يثري أدبه القومي ويغطي من شأنه بقدر ما يصنع الأدب العالمي. فالتارجمون هم الذين يخلقون الوحدة فيما وراء تعدد اللغات.

ولكن الترجمة إلى لغة كبرى من لغات العواصم المركزية تمد نوعها من التكريس للعمل الأدبي: إذ يوجد في العالم الأدبي لغات توسم بأنها أكثر أدبية من غيرها، بل تعد تحسيدا للأدب ذاته. والكتابة بهذه اللغة ذات التفوذ أو الترجمة إليها تعد هي ذاتها شهادة أدبية. وثرى كازانوفيا أن نفوذ هذه اللغات الأدبية بذاتها يرجع إلى عدة أمور. منها: الوضع السياسي للدولة التي تنتمي إليها هذه اللغة. ومنها ميراثها الفكري الأدبي المرتبط بالبحوث والمطاريحات النظرية والاختراعات الأسلوبية والشعرية والسردية والثورات الأدبية التجديدية التي تثري نسق للمكانات الأدبية في هذه اللغة. ويقاس نفوذ اللغة بمقدار ما أنتجت من نصوص أدبية، ومن نصوص مترجمة منها وإليها. وعدد ما تمتلكه من نصوص أدبية معترف بها عالميا. وعدد من يتحدثون بها. وعدد من يتعلمونها بوصفها لغة ثانية. وعدد من يروجون لها (معلمها وإليها) في مختلف أنحاء العالم من اللغويين والفراسين والفكرين والنقاد. وكما زاد عدد الفيلسفين على تعلم لغة ما بوصفها لغة ثانية، كان هذا دافعا على نظريتها ووضعها المركزي في العالم. وثمة حروب غير مرئية بين لغات العالم لحيازة هذا التفوذ. وهذا ما جعل بعض الأدباء يكتبون مباشرة باللغة المركزية للأدب كالإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية أو الألمانية، متعلما فعل نوبلوكوف الروسي حين كتب بروايته الشهيرة «الولياء» بالفرنسية. أما بيكيت وجوليان جرين فكانا يكتبان بالإنجليزية والفرنسية. كذلك فإن بعض الأدباء يترجمون نصوصهم بأنفسهم كما هي حال الكاتب السويدي ستريندبرج وجميع جويس الذين ترجموا نصوصهم إلى الفرنسية. وثرى كازانوفيا أنه ليس لزاما على الكاتب أن يكتب بلغة المركز ليتم تكريمه ولكن عليه أن يمارس حريته بأي لغة يكتب بها، فعلاقة الكاتب بميراثه الأدبي أو الثقافي علاقة شديدة غير أن أهمية الأدب تقاس بمقدار ممارسة الأدب لحريته في إقامة ميراثه الأدبي والثقوي أو تحويله أو رفضه أو الإضافة إليه أو تنقيه أو نسبائه أو خيلائه. وليس هناك وصفة جاهزة لممارسة هذه الحرية، فمن الممكن أن يترك الأدب ميراثه الثقافي والأدبي ليصلح في لغة أخرى وميراثه آخر، كما فعل بيكيت أو أن يكافح من أجل تطوير ميراثه الثقافي والأدبي كما فعل جويس. أو تأكيد الاختلاف الأدب القومي وأهميته كما فعل كافكا وبيكيت وكاتب ياسين. ويقرر ما يمارس الأدب هذه الحرية. يترب من المشترك الإنساني العالمي⁽¹⁸⁾.

والجوائز الأدبية هي الجزء الأهم في آليات التكريس. ولعد جائزة نوبل للأدب هي السويدي تمهيدا وتحديدا للفن الأدبي. وقد كانت هذه الجائزة مكرسة للأدب الأوروبي فحسب، لكنها شيئا فشيئا امتدت إلى مختلف دول العالم وحظيت بالاعتراف العالمي. وعندها كتاب العالم أجمع شهادة للعالمية. وقد تمكنت هيئة التحكيم السويدية من فرض نفسها. واحتكار التكريس

العالمي للأدب. لأنها تخضع معاييرها للأدب العالمي للمراجعة الدائمة، بهدف الحفاظ على قيمة الجائزة وسمعتها العالمية. فقد كانت معاييرها الأولى سياسية، تعول إلى تعريف العالمية على أنها الحياد أو الوسط العدل الأدبي في مواجهة النزعات القومية المتطرفة في أدب ما قبل الحرب العالمية الأولى. كما كان حاجس الحذر الدبلوماسي يشغلها في حقبة لاحقة. ثم ثبتت المعيار الجمالي الذي يوزن التوازن والتناظر، ثم معيار التقدير والتقني الواسع الذي يحظى به العمل الأدبي من قبل جمهور عريض. ثم أدخلت معيار التجديد في الأدب. وكان على هيئة نوبل أن تصوغ في كل مرة معايير جديدة للخروج من المركزية الأوروبية إلى أدب الأطراف. وهذا ما يحفز تركم رأس المال الأدبي القومي لدى مختلف الأمم، حتى أن الكوريين يقومون بحملة لفرض أحد كتابهم للحصول عليها.

ويستلكر الصينيون تجاهلها لهم. ويضمون الخطط والاستراتيجيات القومية للنزوع بها. وترى كلوانغا أن الهيئة السويدية تتأثر بما يجري تكريسه من أعمال أدبية في المواسم المركزية ولا سيما باريس^{١٣٨}.

وهكذا نرى أن آليات التكريس لمالية الأدب مستضطرة إلى حد بعيد. ولا يمكن فصل الواحدة منها عن الأخريات. وإن هذه الآليات تضمن استمرارها من خلال ما تنضم به من مرونة ومراجعة دائمة لتصبح مسارها وتقدم وتحسينه من دون أن تخرج عن إطار السيادة الأوروبية في هذا المجال. بل ربما لا تخرج إلاها ككافة عن السيادة الأوروبية. وبمثل هذه الآليات منحت جائزة نوبل لنول من خارج أوروبا الغربية أو الشرقية مثل: طاهر الهندي عام ١٩١٢، وإيلقان بونين الروسي عام ١٩٢٢، وميسترال التشيلي عام ١٩١٥، وشولوكوف الروسي عام ١٩٦٥، وأوستورياس من جواتيمالا عام ١٩٦٧، وكاوبوانغا من اليابان عام ١٩٦٨، وبابلو نيرودا من تشيلي عام ١٩٧١، وجوليا مالوكيز من كولومبيا عام ١٩٨٢، وسونيك من نيجيريا عام ١٩٨٦، ونجيب محفوظ من مصر عام ١٩٨٨، وأوكشافيو بلز من المكسيك عام ١٩٩٠، ووالكوت من سانت لوسي أمريكا اللاتينية عام ١٩٩٢، ولوني موريسون من جنوب أفريقيا عام ١٩٩٢، وكينزابور أوي من اليابان عام ١٩٩٤، وجينجيان فرنسي من أصل صيني عام ٢٠٠٠، ونيبول بريطاني من أصل هندي عام ٢٠٠٦^{١٣٩}.

وإذا تأملنا هذه القائمة، وصرنا أن تاريخ جائزة نوبل يرجع إلى عام ١٩٠٦، فمعنى ذلك أن الجوائز الممنوحة لنول الأطراف تمثل تقريباً ١٥٪ من الجوائز الممنوحة للغرب (أوروبا الغربية والشرقية والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا). مع الأخذ في الاعتبار أن الجائزة قد حبيت أو رفضت ست مرات، وأنها قد منحت مرة عام ١٩٦٦ لكتاب إسرائيلي. وأن أمريكا اللاتينية تحظى بنصيب الأسد من الجوائز الممنوحة لنول الأطراف. فمن الخمس عشرة جائزة حصلت طارة أمريكا اللاتينية على ست جوائز. كما نلاحظ أن التهاشم على الجائزة

من آداب الأمم المناظرة له سياسيا هي العالم الثالث، وفي هذا ما يؤكد لنا أن الخريطة الأدبية والاقتصادية ليست مطابقة للخريطة السياسية والاقتصادية للعالم، ويمكن أيضا أن يجري تبني استراتيجيات معينة بين الآداب الصغرى هي مواجهة أدب المركز، كما رأينا مثلا مع جيمس جويس الأيرلندي في اعتقاده بمسرح إسبن النرويجي، وهما من الأطراف - هي مواجهة أدب المركز - وكل هذه الأنواع من التمرد تمثل رصيدها مرآكبا لرأس المال الأدبي للآداب الصغرى. يسمع لها بقلب قواعد اللعبة الأدبية هي المركز⁽¹³⁾.

الخاتمة

تدعو كارانوها في كتابها إلى عالمة الأدب في العالم المعاصر، وهي عالمة كما ترى تختلف عن العولمة، فهي لا تبني فرض نموذج وحيد على الجميع، وإنما تتألف العالمة الأدبية من مجموع الآداب القومية المختلفة، وتقوم على التسايل والمناقشة بين بعضها وبعض، فأنكل لا يصنعون الشيء نفسه، ولكن الجميع يؤمنون - وبأسلمة من مناطق سياسية واقتصادية غير متكافئة - بأهمية الزهان والتدخل في القاضية، ومحاولة الوصول إلى الهدف نفسه وهو الشريعة الأدبية، وهذه النقطة وهذا الإيمان وهذا الاختلاف القومي، الذي ينسب فيه كل أدب، ثقافته وقوته القومية وتمرد على حدودها وحدودها السياسية وسلطة الدولة، في الوقت ذاته تشكل - وهن نحن مياقظ - وحدة العالم الأدبي العالمي⁽¹⁴⁾، لا تعددًا كارانوها من الجهة والمادية على التحول الثقافي الذي يضعهما في إطار بعض الباحثين⁽¹⁵⁾، فهي تذكرنا بأن الوضع الخاص لمؤرخ بوصفها عاصمة قاعدة للجنسية، ومن ثم بوصفها عاصمة عالمية للأدب، يجب ألا يسبها قومية هذه العاصمة، فهي من خلال علاقاتها بلغتها القومية تؤسس كيانها السياسي، وترمز إلى هويتها، إن القوة القومية هي لغة الدولة والأدب، وكل منهما تشرف الأخرى، وكتائهما تتأسس وتشكل من خلال دعم إحداهما للأخرى، غير أن السياسة وإن كانت تدعم الأدب، فإن جوهر الأدب يتمثل في التمرد على السلطة السياسية، ويجب ألا تنسى أيضا أن ثمة علاقة عضوية بين ظهور الدول القومية في أوروبا واتساع مجال لغاتها الشعبية وتحرير الآداب الجديدة بهذه اللغات.

هكذا نرى أن ثمة علاقة وثيقة بين ما هو قومي وما هو عالمي، فالآداب لا تصدر عن هوية قومية، ولكنها تنبئ في إطار المناقشة والصراع الأدبي الذي هو دائما صراع عالمي، وكذلك نشأ كل دولة من خلال علاقاتها ومناقشتها لسلطة الدول - وتصريح كارانوها بأن هذا الاختلاف الشروع يخفي بلا شك نية الهيمنة الأدبية السائدة، التي تمارس نوعا من العنف على الكتاب، لا سيما كتاب الآداب الصغرى - فترى المرور ومناقضته إلى العالم الأدبي العالمي ليست حرة ولا عادلة ولا ميسرة بالقدر نفسه لأدب المركز وأدب الأطراف، ولكن المسافة التي يهابها أدباء الأطراف لتكريس أدابهم تجعلهم يصلون إلى إدراج حريتهم الفنية وأساليبهم الجمالية المتكررة⁽¹⁶⁾.

امام الأدب العربي إنَّ تحدُّدَ تفرُّعه أنهات المجال الأدبي العالمي الحديث. فالنطاق عن الأدب ليس مجرد شرف نقاهي وإنما هو تشكيل لوائس مائتا الثقافي القومي. والأدب العربي يواجه تحدي إثبات الذات على خريطة الأدب العالمي. وهو في غمار هذا التحدي لا ينطلق من فراغ. إذ يوجد في عالم اليوم ستة آلاف لغة، واللغة العربية هي واحدة من لغات الكوكب الثماني الأكثر انتشارا في العالم. وقرنيتها السادس من حيث عدد المتحدثين بها. وتسبق في ذلك اللغتين الفرنسية والألمانية^(١٧). كما أنها حصيللة خبرة تاريخية طويلة، توسع من إمكانات التعبير بها. وعلى رغم ذلك لم يحتل الأدب العربي المعاصر المكانة التي تجدر به مقارنة بأدب أمريكا اللاتينية الناطق بالإسبانية. ويرجع ذلك إلى عدد أسباب أهمها الافتقار إلى حرية الإبداع. وعدم الاهتمام بعملية تصنيع الأدب العالمي واليائه. بوصفه قطاعا حيويا من قطاعات الإنتاج القومي ينبغي تنويعه وتطويره وتجديده دوما. واستثماره والبحث على استغلاله.

وهي هذا ينبغي وضع استراتيجية كاملة للنهوض بالأدب. تشمل الأدباء والنقاد والناشرين والمترجمين وأساتذة الجامعات والهيئات التعليمية والثقافية. وليكن لنا أسوة في حملة الكتاب الفرنسيون المسماة بـ «الاستثناء الثقافي» التي طالبت بإخراج الأعمال الأدبية والفنية من اتفاقية التجارة العالمية التي تخضع برفع دعم الدولة عن السلع. ويرى الفرنسيون أنَّ الأعمال الأدبية والفنية ينبغي أن تحظى دائما بدعم الدولة المالي والعنوي للحفاظ على نفوذ الإنتاج الأدبي ورفقه. ولو نظرنا إلى الآليات التي عبرت بها الكتابة والتي تجعل من باريس عاصمة عالمية للأدب. وأعدنا منها عينا يحسن المجال الأدبي العربي. لوجدنا أن القاهرة عاصمة مؤهلة لتوحيد المجال الأدبي العربي. وإثارة مناخ الحرية اللازمة لكل المبدعين في اللغة العربية. وفكرية المناهضة الأدبية بين أقطابه. كما كانت حالها في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. غير أن التركيز على القاهرة وحدها دون سائر المواسم العربية المؤهلة لهذا الدور قد يقلل فرص التفاضل والتبادل الثري للأدب العربية. كذلك ينبغي الخروج من حالة تعدد الجوائز الأدبية الموسومة بمنحيات إقليمية. والوصول إلى جائزة كبرى تحظى بإجماع عربي. ويتوافر لها الجهاد الموضوعية. بحيث تشكل مجالا لتشجيع الأدبية العربية على نحو يمنح الأدب العربي نقلا عاليا. ولا بد من التخلص نهائيا من عشوائية الترجمة وهوانها. والاستفادة من الطاقات الهائلة للمجال الأدبي العربي في توزيع منصات الترجمة من وإلى العربية بين مختلف الأقطار العربية. وأخيرا ينبغي الاهتمام بالنقد الأدبي بحيث يتبنى استراتيجيات إبراز ما يتميز به الأدب العربي المعاصر وما استجد من جماليات مقارنة بأدب الأمم المعاصرة الأخرى. لمحقق ثراء الأدب العربي وتطوره. ويقدم إسهاما يصعب تهيمشه أو التناقل منه. ومع ذلك فإن الوضع الحالي للأدب العربي على الساحة العالمية ما زال في حاجة إلى تدقيق ومناخعة وتنسيق.

هوامش البحث

1. Pierre CASANOVA, LA République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.
2. من الكتاب التي طالع فيها بورديو قضية الفن والكتب.
3. P. Borden, Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.
4. P. BORDIEU avec A. DREIFEL, L'Amour de l'art, Paris, Minuit, 1966.
5. P. Borden avec L. Bickenda, R. Castel et J.-C. Chamboredon, Un Art moyn, Paris, Minuit, 1963.
6. في الوقت أن أصبح بين الأقواس المفردة الكلمات التي تشكل المجال الاجتماعي الذي تعتمد عليه الكتابة في تحليلها لطائفة عالية الكتب، وإعطاها.
7. Pierre Bourdieu, La sociologie de Bourdieu, Paris, P.U.F., 1993, p.43.
8. قام الأستاذ إبراهيم فتحي بترجمة كتاب «قواعد الفن» إلى العربية، وقدم له عرضاً في مجلة فصول عدد 25، / شتاء 2002، ص 287-289.
9. بيار بورديو، أساليب عقلية، ترجمة د. أنور محمد طرابلسي، الدار المنشورية للنشر والتوزيع، 1996، وفي الكتاب فصل خاص بالآداب معنون «فنو علم للأعمال الأدبية والفنية» ص 91.
10. المجال الأول «مأخوذ» من كتاب البروي «حينما يتناول «التبذير» في السبعينات نشر عام 1976، والمجال الثاني «مأخوذ» من كتاب «د. بومبول» ويكتب بعنوان «العالم والبطون» نشر عام 1966 «بمسألة العرض للفن» في باريس في هذه الآونة للأعمال الثقافية «الأخضر» من قبل «إبراهيم» وغيرهاتوس.
11. مذهب «الفرقة» هو نظرية أوتستر «المنهجية الإحصائية» لأن تكون مؤلف من عناصر أولية أو ثرات. مغلقة على نفسها. لا تفتح أبوابها «(Bourdieu, 1993, p.43).
12. Pierre CASANOVA, op. cit, p. 7.
13. أنظر د. محمد علوش، «مدارس الأدب القارئ» بروح الفكر الثقافي العربي، 1998.
14. د. محمد الحكيم حسان، «آداب القارئ بين المهتمين العربي والأمريكي» مجلة فصول، القاهرة العدد 2، عدد 2، مايو / يونيو 1997، ص 11-14.
15. د. فهد شبيب، «آداب القارئ والآراء» مجلة «عالم الفكر» الكويت، مجلة 92، عدد 92، ص 1-10.
16. الأول، بورديو / سبتمبر 1999، ص 294-297.
17. P. Casanova, op. cit, p.13.
18. Ibid, p.14.
19. Ibid, p.16-17.
20. Adrien Mainguet, Comparaisons et décalage de la littérature, Paris P.U.F. 1968.
21. Ibid, p.242 - 280 - 281 - 286 - 288 - 312.
22. سوزان باسليت، «آداب القارئ» مقدمة مقدمة، ترجمة أميرة حسن نوروز القاصد، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 57 و 58.
23. المرجع السابق، ص 59 و 60.
24. د. عبد الحميد إبراهيم، «آداب القارئ» في منظور الأدب العربي، مقدمة وتطبيق، القاهرة دار الشروق، 1997، ص 90 و 91 و 92، ص 97.

كما نجد في محاولات الدكتور محمد حامد الجابري في كتابه *بنية العقل العربي* الذي يطلب فيه من شاعر العقل البرهاني العربي في مقابل العقل الديني الشرقي، أو الدكتور سعيد علوش الذي يسم الفوس المأثور في المرحلة الأخيرة المتأخرة في عصره بالمعصوم في مقابل تراثي المدرس المأثور في الشوب المغربي، والصراع ذاته بين إقلايم الثقافة العربية الواحدة نجد له أصداء في كتاب الدكتور عبد السلام لمسيدي الذي يرى أن الثقافة أكثر طلاقاً ومتابعة، في حين أن المشاركة أقل إلا أنها على الشائكة وإسهامها في التلوم الإنسانية المتأخرة، وقد فوجئت هذه العجالة بحملة النقد من قبل الأديب المصوري، حيث نشر ما اعتبرت في مقالات الأستاذ محمد عبد المصطفى حيداري على صفحات الأهرام التي تشبه بالصور الثقافية التراثية والفردية لصور في الثقافة العربية.

د. محمد حامد الجابري، *بنية العقل العربي*، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1987.

عبد السلام لمسيدي، *العونة والعقولة المتأخرة*، كتاب مطبوع، 1999، ص 44-47.

سعيد علوش، *مدارس الأدب المأثور*، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 777 وما بعدها.

P. Casanova, op. cit. p. 479-480

Real. p.471.

Real. p.478.

Real. p.123.

الدول الاستعمارية هي: إسبانيا والبرتغال وهولندا وبريطانيا وهولندا وشمريكا وألمانيا وإيطاليا ودول شمال المحيط والمحيط في الأراضي الفرنسية الأمريكية مثلها كمثل دول استعمارية كبرى هي فرنسا والهند وإسبانيا واليونان وهولندا. ومع تصفية الاستعمار كانت بعض هذه الدول تقاوم هيمنتها على العالم بوصفها دول المركز، وبوصفها إمبريالية غير رسمية أو سيادية من دور إمبريالية، من خلال ما يعرف بالكتن المحلية التي تسيطر على دول الأطراف أو مدن الموانئ كمركز السيطرة، النظر، الميناء، وتكون قلعة، فوجعة عبد السلام وشوان ود. إسحق صيد، *الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر*، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 249، 2002، الجزء الأول من T+K و T+K و T+K، الجزء الثاني من 1A-1A2.

Casanova, op. cit. p.48-49

بعض الطابع على قائمة المستوردة المتأخرة من دار نشر النكا ومنها هي باريس، ألمانيا، منشورة بمقابل لغة منها الألمانية والإسبانية والإيطالية والبرتغالية والروسية والصينية والهندية واليابانية واللغات الأوروبية المختلفة كالمندارية والمندارية واليونانية، هذا علاوة على العربية ومختلف لغات آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. وهي تدرس أيضا العديد من دور النشر التي تنشر الأدب العربي ولغة الأصلية أو مترجما مثل بيروت - نوفل، بيروت، وسعيد، وأنت سود، النظر.

Artis, la librairie des langues, Catalogue Polymare 1994, 200 langues.

Casanova, op. cit. p.166-171-18.

Real. p.239-246.

يوهان فونديو، *أسباب محلية*، ص 44-45.

Casanova, op. cit. p.59

النظر

د. علي كورناني، *الثقافة في فرنسا*، مقال مقدم لجنة فصول، عدد 14، عام 1994.

Paul Aron, Denis Saint-Jacques-Alain Viala, Le Dictionnaire du littéraire, Paris, P U F, 2002, Cassene, p.81

موسوعة الرقابة والأعمال الصحفية إيفاد وإعريف، د. ومحمود هومن، القاهرة مركز الدراسات والدراسات القانونية لحقوق الإنسان، القاهرة، 1999.

13 - أنظر د. شعبان ملكوي، بالتمهيد، هراء، مجلة شعور، العدد الثاني، ص 33.

14 - حسان الخطيب، أي أمل للثقافة العربية وأنها في عصر المجلات عالم الفكر، مجلة 78، عدد 7، أكتوبر / ديسمبر 1999، ص 289

15 - أنظر على سبيل المثال ظاير الرقابة على الكتب والمطبوعات الفنية في مصر في العتدين الأخيرين الحالة الفنية في مصر، رئيس التحرير: أنور عبد الستار، القاهرة مركز الدراسات السياسية والاقتصادية، الأهرام، 1998، العدد الثاني، ص 78-79، مجلة إبداع، عدد خاص بعنوان مجلة الصحافة، يونيو 1999.

16 - العنوان بالفرنسية هو

De Balby, La Diffence et Illustration de la langue française

Cassene, op.cit, p.71-72,

عنى طلبة، الألب، بن العتلية والمجلات مجلة شعور، عدد 79 - فبراير 2000.

17 - ذلك أن في كتابه عن راية المصنوع في الفن، المصنوع الأوسط، أن راية المصنوع يرتبط إلى العالم الآخر - وهي من أشهر التحويلات الأسطورية في المصنوع الأوسط والتي ترجع أقدم نسخة مكتوبة لها باللغة اللاتينية إلى عام 1400، أنظر: أنور عبد الستار، الثقافة الشعبية والقصة الشعبية (البرلمانية القديمة) وحديثها، وأما المصنوع على أساس أنظر أنور عبد الستار، الثقافة الشعبية في مصر، المصنوع الأوسط، منشور الباشية، وأسطورة الفوتوغراف المصنوع، ويرى أن هذه المصنوع كانت مصروفة ومتداولة في أوروبا في بدايات المصنوع الأوسط، ويربطها بوابه، ويرى أنها بالأسطورة الأوروبية، في أوروبا في المصنوع الأوسط، عبر أن الكتاب في هذه الآونة لم يكونوا معينين بتميز المصنوع التي يأخذون فيها، فلهذا شكل لديهم رصيد كافي من هذه التحويلات الأسطورية مما سمح لهم بصياغة مبدعاتهم الأصلية دون الإشارة المباشرة لهذه المصادر.

G.D.Gwen, The vision of hell: infernal journey in medieval french literature, Edinburgh & London, Scottish Academic Press, 1970, p.62

18 - وانظر بالمسألة إلى الدراسات المتعلقة عن الميثاق الإنساني العالمي للأساطير

C.Lliv-Santos, Antropología Simbólica, Paris, Pion, 1954 et 1974

Marcus Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses, Paris, Fayard, 1976.

د. محمد عتيق، موسوعة أساطير العرب، بيروت، دار المارني، 1991

د. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة عقلية مقارنة، القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافي، 2000 (الطبعة الأولى صادرة عام 1987 عن دار كلياتها الثقافية والنشر).

يونيه الحوراني، البنية الثقافية المجتمعية في الشرق الأوسط، الأسبوعي القديم، بيروت، دار النهار للنشر، 1998.

أرنست كاسير، الدولة والأساطير، ترجمة أحمد حمدي محمود، القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافية، 1999.

يونيسكو ماثيولوفسكي، المستور والفهم والدين عند الشعوب البدائية، ترجمة فليب حطية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1996.

كارل جوستاف يونج، الإنسان ووعوده، ترجمة سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ج 13، 1981.

كهر لا لويدي، نصوص مقدسة ونصوص دينية من عصر القدماء، ترجمة ماهر خويجاني، منشورات اليونيسكو، سلسلة اليونيسكو لصالح الفكر العالمي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، مقدمة نظام بيير جريمال.

39 طفت الله سليمان، مكتبة الإسكندرية، رسالة اليوناسكو، العدد 33، نوفمبر 1998، ص 1.

40 ألكسندر سيلينغشيل، تاريخ الكتاب، ترجمة د. محمد الأرياف، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 119، يناير 1998، ص 171، 172، 173.

41 د. ماهر التهامي، حركة الترجمة وأهم أعلامها في العصر العربي، القاهرة، دار المعارف، ص 9.

42 الترجمة السابق، ص 1.

43 Rouen TDAATI, Islam et voyage au moyen age, Paris, Seuil, 2000.

د. محمد رجب التهامي، التراث الشعبي في الأندلس، الكويت، منشورات دار الفلاح، 1994، ص 117.

44 هوانج يوزنغ، الأدب في تراث الإسلام، مكتبة حوزة، شارع كاشور، بوزن، الترجمة د. حسين مؤنس وب. إسماعيل مصطفى، منشور، القاهرة، دار المعارف، العدد 33، يوليو 1998، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة، ص 9.

45 والتمريض التي كتبها عرب وأندلس في عهد النورسج الكثر من أن ننسى، وذكر منها.

- تراث الإسلام (جزء)، الترجمة السابق

- تراث العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، إخراج مركز تراث الأديب الثقافية بالشارع مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (يونسكو)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، وهي الكتاب فصل مهم من الأدب نظام د. سمير التهامي ود. محمود علي علي.

- د. عبد الرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، بيروت، دار الفلاح الطبعة الثانية 1979، وفي فصل من أثر الشعر والفن العربي في الأدب الأوروبي، وأثر التراث الإسلامي في الكونية الإسلامية.

46 Caracena, op. cit, pp-106.

47 Seil, p.110-118.

48 د. محمود التهامي، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، الكويت، عالم المعرفة، عدد 128، نوفمبر 1997، ص 12-13.

وانظر أيضا في تأثير الأدب العربي على الأدب العربي ولا سيما قصة صبيحة يوسف ورواية بوطيخار عزيز مصر، وقصة سليمان ومكة مينا وقصة عذرا وعيلة وقصص الكهنة وقصة.

في الأدب العربي

1- ل. رابيل، الماضي المتنازع بين العرب والغرب، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، الكويت، عالم المعرفة، 1981، يناير 1999.

49 هناك تأخر، حركة الترجمة بعض خلال القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف، مصر، 1988، ص 9.

[illegible][illegible]

المجلة الدولية لدراسات حقوق الإنسان، العدد 1، 2018، ص 102.

1449 1450 1451 1452 1453 1454 1455 1456 1457 1458 1459 1460 1461 1462 1463 1464 1465 1466 1467 1468 1469 1470 1471 1472 1473 1474 1475 1476 1477 1478 1479 1480 1481 1482 1483 1484 1485 1486 1487 1488 1489 1490 1491 1492 1493 1494 1495 1496 1497 1498 1499 1500 1501 1502 1503 1504 1505 1506 1507 1508 1509 1510 1511 1512 1513 1514 1515 1516 1517 1518 1519 1520 1521 1522 1523 1524 1525 1526 1527 1528 1529 1530 1531 1532 1533 1534 1535 1536 1537 1538 1539 1540 1541 1542 1543 1544 1545 1546 1547 1548 1549 1550 1551 1552 1553 1554 1555 1556 1557 1558 1559 1560 1561 1562 1563 1564 1565 1566 1567 1568 1569 1570 1571 1572 1573 1574 1575 1576 1577 1578 1579 1580 1581 1582 1583 1584 1585 1586 1587 1588 1589 1590 1591 1592 1593 1594 1595 1596 1597 1598 1599 1600 1601 1602 1603 1604 1605 1606 1607 1608 1609 1610 1611 1612 1613 1614 1615 1616 1617 1618 1619 1620 1621 1622 1623 1624 1625 1626 1627 1628 1629 1630 1631 1632 1633 1634 1635 1636 1637 1638 1639 1640 1641 1642 1643 1644 1645 1646 1647 1648 1649 1650 1651 1652 1653 1654 1655 1656 1657 1658 1659 1660 1661 1662 1663 1664 1665 1666 1667 1668 1669 1670 1671 1672 1673 1674 1675 1676 1677 1678 1679 1680 1681 1682 1683 1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691 1692 1693 1694 1695 1696 1697 1698 1699 1700 1701 1702 1703 1704 1705 1706 1707 1708 1709 1710 1711 1712 1713 1714 1715 1716 1717 1718 1719 1720 1721 1722 1723 1724 1725 1726 1727 1728 1729 1730 1731 1732 1733 1734 1735 1736 1737 1738 1739 1740 1741 1742 1743 1744 1745 1746 1747 1748 1749 1750 1751 1752 1753 1754 1755 1756 1757 1758 1759 1760 1761 1762 1763 1764 1765 1766 1767 1768 1769 1770 1771 1772 1773 1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788 1789 1790 1791 1792 1793 1794 1795 1796 1797 1798 1799 1800 1801 1802 1803 1804 1805 1806 1807 1808 1809 1810 1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817 1818 1819 1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834 1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847 1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861 1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267

٥. انطلاقاً من هذه الحركة التوسعية الأيديولوجية من الإمبريالية إلى العروبة في مصر وفي الفترة ما بين ١٩٢٨-١٩٣٨، ومنذ انشائها من قبل ١- جماعة ١٩٢٨.

3. أنجيل بطرس سمعانى الرسولية (الأنجيل الذى يؤمنه إلى القارية) - 1937. مطبعة عالم الفكر، القاهرة.

ونظراً في اثر الآداب الروسي في إنشاء وتطوير الجامعة المصرية الجديدة، شارك هذا الآداب وتعمق الكتاب في دراسة المصنف، الذي طرأ ا. محمد علي ويوشكين، ا.و. لستوف، ودمتريوسكي، وتورخوفوف، وموركي، جميع على فهم القيمة المصرية، الطائفة، البيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص. 88-89.

Cassidy, op. cit. p. 137.

Prod. p. 127. 1984.

Findings 123-124

Ref. 35-37	22
------------	----

1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 26

Total: 59,72, 100, 59%

Model no. 7000-12.170

Journal of Management Education 32(10) 1031-1044

Publication cost code = 381 347

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

انظر فضائل الصوفيات التي وردت في الآداب العربي والعالمي، سلسلة أبحاث القراءات، ٦، المجلس الأعلى

© 2006 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 260: 101–108

[illegible]

إحدى طريقتي التفكير في هذا الموضوع هي التفكير في هذا الموضوع

المراجع العربية والعربية

- 1- أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حصارية، مطبعة القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافية، 2000 (الطبعة الأولى مطبعة عام 1987 في دار كبريتيوا للطباعة والنشر).
- 2- إسكندر بنوري، الأدب القلبي مقدسة ثقافية، ترجمة أميرة حسن، بيروت: المطبعة المجلس الأعلى للثقافة، 1999.
- 3- بوزيد، بيير، قواعد اللغة، ترجمة إبراهيم حنفي، المطبعة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1998.
- 4- بوزيد، أمينة، مقدمة، ترجمة أبو عوف، طرابلس: دار الصحافة العربية للنشر والتوزيع، 1998.
- 5- بشار، بيتر، وثقت، كوت، ترجمة عبد السلام رمضان وإسحق سعيد، الجغرافيا السياسية عالمنا المعاصر، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، عدد 267، 2002.
- 6- جاك تاجر، حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، المطبعة دار المعارف، مصر، 1968.
- 7- إميل، أ.، في القلبي للثقافة بين العرب والعربية، ترجمة نبيلة إبراهيم، الكويت: عالم المعرفة، 1991، يناير 1999.
- 8- روزنثال، فرانك، "الأدب" في ثورات الإسلام، تصديق بنوري، شاحند كمبرو، بنوري، ترجمة حسن مؤنس وإسحق بندي، العدد الكويت، عالم المعرفة، عدد 241، الطبعة 1998، يونيو 1998.
- 9- سبيلسبيل، ألكسندر، تاريخ الكتاب، ترجمة محمد الأندرو، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، عدد 168، يناير 1997.
- 10- سعيد طوقى، مدارس الأدب المطبوع، بيروت: الفكر الثقافي العربي، 1987.
- 11- صبيح القضاوي، ومحمد، في كتاب الأدب العربي الإسلام في النهضة الأوروبية، إشراف مركز تفاعل القيم الثقافية والتطور مع منطقة الأندلس، مدريد، 1997، وإضافة (إيسنغ) المطبعة الهيئة العامة للكتاب، 1997.
- 12- ناصر الخطار، حركة الترجمة وأهم أعلامها في العصر العباسي، المطبعة دار المعارف.
- 13- عبد الحكيم عبد، حركة الترجمة الحديثة، المطبعة القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافية، 1987.
- 14- عبد الحميد إبراهيم، الأدب القلبي من منظور الأدب العربي، سلسلة وتطبيق، المطبعة دار الشروق، 1997.
- 15- عبد الرحمن بنوري، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، بيروت: دار التلم الطبعة الثالثة، 1999.
- 16- عبد السلام السيد، المولة والمولة المصنعة، المطبعة كتاب مطبوع، 1999.
- 17- كاسير، إرنست، المولة والأساطير، ترجمة أحمد حمدي محمود، المطبعة القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافية، 1997.
- 18- لا أوت، كبير، موضوع مقدسة ولصوص، بيروت: من مصر القديمة، ترجمة ماهر حورباني، مطبوع دار البرنسكو، سلسلة البرنسكو للتأليف الفكر العالي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، المطبعة، 1997.
- 19- مقدمة عالم بوزيد.
- 20- مقدمة البرنسكو، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر في الفترة ما بين 1987 و1998 ومدى ارتباطها بمصنعة الفكر، جامعة القاهرة، 1997.
- 21- داليرنسكي، برنسكو، المعاصر والفكر والدين عند الشعوب البدائية، ترجمة فليبي عطية، المطبعة القاهرة الهيئة العامة للكتاب، 1998.
- 22- المجلس الأعلى للثقافة، الأدب العربي والعالمية، سلسلة أبحاث الإضرابات، 6، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001 ديسمبر 1999.

- محمد وجب القنار. التراث القصصي في الأدب العربي الكويت: منشورات دار السلاسل، 1998.
- محمد حامد الجفري. حياة الطفل العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1987.
- محمد صبيح موسوعة أساطير العرب، بيروت: دار الفارابي، 1991.
- محمود الشداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، الكويت: عالم المعرفة، عدد 176، نوفمبر 1997.
- موسوعة الرقابة والأعمال الصحفية [مداد وشروب]، ومندوب عومي القاهرة: مركز الدراسات والعلوم الثقافية لحقوق الإنسان، القاهرة 1999.
- بيل عبدالمستاح (رئيس التحرير) المجلة الأدبية في مصر، القاهرة: مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، الأهرام 1998، العدد الثاني.
- يحيى حلي، فجر القصة المصرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
- يوسف الموراني، الحياة الذهنية الصحفية في الشرق الأوسطي القديم، بيروت: دار النهار للنشر، 1998.
- بولج كارل جومستاد، الإنسان ورموزه، ترجمة سمير علي منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ج 130، 1991.



المراجع الأساسية

- ARON, Paul / Dennis Saint-Jacques/ Alain Vaia, Le Dictionnaire du littérarisme, Paris, P.U.F. 2002.
- Arica, la Mémoire des langues, Catalogue Polyglotte 9/94, 200 langues.
- BOURDIEU, Pierre, La sociologie de Bourdieu, Paris, P.U.F., 1992.
- Bourdieu, Pierre, Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU avec DUBEL, L'Amour de l'art, Paris, Minuit, 1966.
- BOURDIEU Avec Boltanski, Castel et Chamboredon, Un Art moyen, Paris, Minuit, 1982.
- CASANOVA, Pascale, La République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.
- ELLADE, Mircea, Histoire des croyances et des idées religieuses, Paris, Payot, 1936.
- LEVI-STRAUSS, Claude, Anthropologie Structurale, Paris, Plon, 1958 et 1974.
- F.U.F. 1988, Marlaço, Adress, Comparatisme et théorie de la littérature, Paris.
- OWEN, G.D. The vision of hell: informal grammar in medieval french literature, Edinburgh & London, Scottish Academic Press, 1970.
- TOUATI, Hosni, Islam et voyage au moyen-âge, Paris, Seuil, 2000.

ARCHIVE

الدوريات

- مجلة إبداع، مجلة المصنفات، عدد خاص، يونيو 1999.
- إبراهيم قلبي، «فراغ الزمن»، مجلة فصول، عدد 84، سنة 2007.
- أنجيل بطرس، «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية 1950-1999»، مجلة عالم الفكر، العدد 91، عدد 2، أكتوبر / ديسمبر 1998.
- بوليك (وليك)، «الغزير والظفيريون»، رسالة اليونسكو، عدد خاص عن: «الغزير هل تصارع أم تتعايش»، أبريل 2000.
- د. حسام الخطيب، «أي أمل للشاعرة العربية وأدبها في عصر المولات»، مجلة عالم الفكر، العدد 98، عدد 2، أكتوبر / ديسمبر 1999.
- د. شعيل مكاوي، «التهميش عزاء»، مجلة فصول، العدد السابع، ص 79.
- د. عبد الحليم حسبان، «الأدب المقارن بين اليهوديين الفرنسي والأمريكي»، مجلة فصول، العدد الرابع، العدد 7، عدد 2، مايو / يونيو 1997.
- د. هبة هويد، «الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة»، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 98، عدد الأول، يوليو / ديسمبر 1999.
- علي كوزجان، «الرقابة في فرنسا»، مجلة فصول، عدد 84، عام 2007.
- لطف الله سلطان، «مكتبة الإسكندرية»، رسالة اليونسكو، العدد 77، ديسمبر 1998.
- من طلبة، «الأدب بين الملكية والحرية»، مجلة فصول، عدد 91، فبراير 2000.



آفاق نقدية



مقاييس اللغة العربية في الجامعات الوظيفية

أ. حافض إسماعيلي علوي^(*)

ملخص

تتعدد بالتساقيات الوظيفية هذا الاتجاه التسلسلي الذي نشأ باسم التسلسل الهولندي ميمون-ديك Simon Dik. وهو اتجاه ترجع أصوله إلى جبهة من الأعمال التسلسلية الحديثة الحديثة: أعمال مفروسة براءات وأعمال التسلسلين التسلسلين المعروفة بالوجهة الوظيفية الجديدة والتسمية التسلسلية (العلم) ⁽¹⁾.

لقد عرفت الثقافة العربية بعض تلك الأصول على يد ثلة من التسلسلين العرب الذين درسوا في الجامعات الغربية، وبصفة خاصة في الجامعات البريطانية. إذ كان من الطبيعي أن يتأثر التسلسلين العرب بالأراء الوظيفية التي قد لها التسلسل الإنجليزي هورث (Firth) مؤسس المدرسة التسلسلية. وقد ظهرت ملامح هذا التأثير واضحة عند تمام حسان الذي وظف ما يعرف عند هورث بسعال الحال Context of situation وأطلق عليه «المقام» وجعل السياق اللغوي موازيا له. وأطلق عليه «الغالب» ⁽²⁾. وعلى الرغم من أنني تمام حسان للاتجاه الوظيفي، فإن تأثيره بنظرية هورث جعل منهجه وصفياً وظيفياً ⁽³⁾.

إلى جانب اعتماد اتباع هورث ومرجعية من التسلسلين العرب بالتساقيات الوظيفية، ظهرت ملامح التأثير بالاتجاه الوظيفي عند التسلسلين الآخرين في إطار ما يعرف بالتساقيات التراثية ⁽⁴⁾. وتجلي ذلك في البحث عن أوجه التشابه بين المنهج الوظيفي وبعض الأصول اللغوية العربية ⁽⁵⁾. كما نشط الاعتماد بوظيفية براءات وترجمة وتعريفا في تونس بشكل خاص. غير أن كل تلك المحاولات لم تستطع أن تكسر مقومات اتجاه وظيفي عربي ⁽⁶⁾.

(*) أستاذ وباحث في التسلسلات - المغرب.

مبادئ اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية

للاعتبارات السابقة يفي أحمد الشوكل أبرز من يمثل الاتجاه الوظيفي بمفهوم اللساني المعاصر في الثقافة اللسانية العربية، وذلك ما يظهر جليا من خلال مؤلفاته الآتية^{٣١}، الوظائف التداولية في اللغة العربية (١٩٨٥)، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي (١٩٨٦)، من البنية الجمالية إلى البنية المكونية: الوظيفة المفعول في اللغة العربية (١٩٨٧)، من قضايا الرباط في اللغة العربية (١٩٨٧)، قضايا منجمية: المحولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية (١٩٨٨)، الجملة التركيبية في اللغة العربية (١٩٨٨)، اللسانيات الوظيفية مدخل نظري (١٩٨٩)، الوظيفة والبنية: مقاربات لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية (١٩٩٣)، أخلاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي (١٩٩٣)، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: البنية التحتية أو التمثيل الدلالي - التداولي (١٩٩٥)، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: شبه الشكوك أو التمثيل الصوري - التركيبي (١٩٩٥)، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: شبه الجدل من الجملة إلى النص (٢٠٠١)، الوظيفية بين الكلية والتمسكية (٢٠٠٣).

مبادئ اللسانيات الوظيفية

خضعت اللغة موضوع الدرس اللساني لتصورات مختلفة وصلت إلى حد التباين: فقد اعتبرت اللسانيات البنوية اللغة مجموعة من الوظائف بتعين وصفها وتصنيفها وصفاً وقياساً، بينما رأى تشومسكي أن موضوع النظرية اللسانية لا يمكن أن يكون هو الوصف والتصنيف، بل يجب اعتماد منهج يكون ذا قيمة تفسيرية؛ لأن ذلك هو الكفيل بتقديم المعرفة اللسانية. وبذلك حول تشومسكي مجال اهتمام البحث اللساني من دراسة اللغة باعتبارها موضوعاً خارجياً إلى دراسة نسق المعرفة اللغوية المكتسبة، والمنظمة في دماغ المتكلم وهو تحول في اتجاه الواقعية على حد تعبير تشومسكي^{٣٢}.

يفضل هذا التحول أصبح موضوع النظرية اللسانية هو المتكلم المتكلم التالي الذي ينبغي إلى مشيرة لغوية متجانسة تماماً، ويعرف لغة معرفة جيدة، ولا يتأثر - حيثما يمارس معرفته اللغوية - بشيء غير واردة نحوياً كتصور الذائفة والشروط وتحويل الصلابة أو الانتباه، وكالاتها^{٣٣}، وبذلك شكلت، القدرة النحوية، موضوع البحث اللساني التوليدي.

ومثلما نازع التولميون البوهويين في موضوع النظرية اللسانية، نازع الوظيفيون التولميون في موضوع اللسانيات وأسسها وتوحيدها، إذ يظهر اللسانيات الوظيفية أصبح موضوع النظرية اللسانية هو «القدرة التواصلية» الذي يرجع أصل ظهوره كما بين هابيلز⁽¹⁾ Hymns إلى التقاء تيارين متميزين هما النحوي التولمي والتحولي والتوحيدي التواصل لاشتراكهما معا في البحث عن نوع وطبيعة الطاقات التي تتوفر عليها مستعملو اللغة الطبيعية.

إن وظيفة اللغة التواصلية تعطي لمستعمل اللغة الطبيعية إمكان التواصل وإمكان توظيف المبررات في المقاصد اللسانية، وتشمل القدرة التواصلية ما ينبغي للمستعمل معرفته لكي ينجح تواصله حقيقيا ويمكن من توجيه إرساليات لغوية مناسبة، إضافة إلى كون هذه القدرة تعد جزءا مكتملا من اتجاهاته وقيمته ومواقفه نحو اللغة، بما فيها من ملامح وخصائص واستعدادات وهو جزء لا يتجزأ من هذه القدرة وجزء من موقفه تجاه التداول ما بين اللغة والقواعد الأخرى المتواردة التواصل.

إن التحديد الذي يعطيه الوظيفيون لـ «القدرة التواصلية» جعل القدرة اللغوية تتضمن بالإضافة إلى القواعد المرتبطة بالخصائص الصوتية (القواعد الصوتية - الصرفية والتكوينية والدلالية) القواعد التداولية، أي القواعد المنظمة في شواهد الاقتضاء والاستلزام التداولي والتشهير وتوزيع المعلومات داخل الجملة وغيرها. فالقدرة اللغوية عند الوظيفيين إذن قدرة وظيفية - صوتية - شكلية مبررة بالكم - السامع القدرات التي لأجله لاستعمال اللغة وسيلة لتحقيق أهداف تواصلية معينة.⁽²⁾

وعلى هذا الأساس فإن منطق الوظيفيين يمكن تلخيصه في مسألتين أساسيتين:

أ- الوظيفة الأولى لغة هي التواصل.

ب- تعدد الأهداف التواصلية بنيات اللغات الطبيعية.

مكونات «القدرة التواصلية» :

إذا كان موضوع النظرية اللسانية الوظيفية - تحديدا - هو «القدرة التواصلية» فإنه من المفروض تحديد مكونات هذه القدرة أو مصدر مكوناتها لدى مستعمل اللغة الطبيعية، وذلك ما قام به ذلك عندما حصر «القدرة التواصلية» في خمس مكونات هي⁽³⁾:

- الملكة اللغوية: يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن ينتج ويؤول إنتاجا وتأويلا صحيحين عبارات لغوية ذات بنيات متنوعة جدا ومعقدة جدا في عدد كبير من الوظائف التواصلية المختلفة.

- «الملكة المنطقية» : بإمكان مستعمل اللغة الطبيعية، على اعتباره مزودا بمعارف معينة أن يشتق معارف أخرى بواسطة قواعد استدلال تحكمها مبادئ المنطق الاستنباطي والتمنلي.

بناء اللغة العربية مع المتعلمين الوظيفية

- اللغة الوظيفية، يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن يكون رصيدا من المعارف المنظمة، ويستطيع أن يشتق معارف من العبارات اللغوية، كما يستطيع أن يختزل في الشكل المطلوب، وأن يستعرضها لاستعمالها في تأويل العبارات اللغوية.

- اللغة الإدراكية، «يمكن مستعمل اللغة الطبيعية أن يدرك محيطه وأن يشتق من إدراكه ذلك معارف، وأن يستعمل هذه المعارف في إنتاج العبارات اللغوية وتوليدها».

- اللغة الاجتماعية، «لا يعرف مستعمل اللغة الطبيعية ما يقول، فحسب بل يعرف كذلك كيف يقول ذلك لمخاطب معين في موقف تواصل معين، قصد تحقيق أهداف تواصلية معينة». باعتبار ما سبق افترض ذلك (1989) أن يصاغ نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، في شكل جهاز يتكون من خمسة فئات يستطيع كل فلب منها برصد ملكة من الملكات التواصلية المذكورة.



إن تبني مفهوم الفلابة في النموذج الوظيفي من شأنه أن يساعد على بناء نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، وبناء هذا النموذج يمكن من بلوغ الأهداف التالية⁽³⁾:

أ - بيان الطريقة التي يعمل بها مستعملو اللغات الطبيعية والتي تمكنهم من إقامة التواصل بينهم.

ب - استثمار إمكانيات التحو الوظيفي في بناء نموذج يحاكي مستعمل اللغة الطبيعية.

ج - إدراج الطاقات اللغوية في نموذج شامل يمثل أيضا الطاقات المعرفية.

د- تطوير الوسائل الحاسوبية في بناء نموذج حاسوبي يحاكي مستعمل اللغة الطبيعية.

بناء على التساقط يكون مبدأ الفلابة مبدأ منهجيا يساعد، إلى جانب مبادئ منهجية أخرى، على بلوغ النموذج الحاسوبي في تصور ذلك⁽⁴⁾.

إن ما يطرح إليه الوظيفيون هو إقامة نموذج حاسوبي يحاكي «الإنجاز المعنوي والظاهري مستعمل اللغة الطبيعية في ظروف تواصلية عادية، كما يحاكي قدراته التحنية بطريقة كافية تقنيا وواقعا»⁽⁵⁾. وبلوغ تلك الأهداف وضع تلك معايير أخرى للكتابة اعتبرها بمنزلة قيود لبلوغ الأهداف السابقة.

النحو الوطيفي ومعايير الكفاية

من الأمور التي استأثرت باهتمام تشومسكي، وهويقوم بوضع برنامجه اللساني، ووضع فيود على النظرية اللسانية، وهي القيود التي عبرت عنها مستويات الكفاية كما صاغها وهي:

- الكفاية التلاخضية
- الكفاية الوصفية
- الكفاية التفسيرية

وبلاخط، من تتبع أعمال تشومسكي أنه أولى اهتمامه بشكل خاص الكفايتون الأخيرتين. وهما الكفايتان اللتان اعتمدهما ذلك في بناء نظرية النحو الوطيفي.

يجري بلوخ الكفاية الوصفية النحو عندما يكون قادرا على وصف قدرة المتكلم المستمع المثالي، وصفا صحيحا، أما الهدف من الكفاية التفسيرية فهو تحويل حدود المتكلم اللغوية إلى تفسيرات على أساس فرضيات تجريبية للعقل بالاستعداد الفطري الذي يولد الطفل إلى إقامة نظرية لمعالجة المعلومات التي يمتلكها⁽¹⁹⁾.

وعلى هذا الأساس فإن إشكال الكفاية التفسيرية يمكن اعتماده في بناء نظرية اكتساب اللغة. ويعد الطاقات الفطرية النوعية التي تجعل هذا الاكتساب ممكنا⁽²⁰⁾.

ويانظر إلى أهداف النحو الوطيفي أحد تلك صياغة الكفاية التفسيرية التي أصبحت تتضمن:

- الكفاية النفسية
- الكفاية التداولية
- الكفاية النمطية

أ - الكفاية النفسية، لقد رأى ذلك في إقامة النحو الوطيفي نتائج الأبحاث اللسانية النفسية، إذ الاعتماد بتلك النتائج من شأنه أن يساعد على فهم الكيفية التي يتعامل بها المتكلم نفسيا مع العبارات القوية، دون أن ينفي ذلك الاختلاف اللساني في "وصف البيانات والمبادئ والاستراتيجيات النفسية التي تحدد الطريقة التي يتم بها إدراك العبارات القوية وتأويلها ومعالجتها وتخزينها وتذكرها وإنتاجها"⁽²¹⁾.

ب - الكفاية التداولية، وقد مصدر تميز النحو الوطيفي عن غيره من الأنحاء الأخرى، وعليه كان من المفروض أن تعطى أهمية خاصة. فالنحو الوطيفي يكون كافيها تداوليا ومفضلا إذا كان قادرا على إبراز الخسائس التداولية للعبارات القوية. وتحقق هذه الكفاية بدفع بالنظرية في اتجاه فهم الكيفية التي يمكن أن نستعمل بها العبارات القوية في التعامل التواصلي.

ج - الكفاية النمطية، إن هذا النوع من الكفاية قادر على توفير النظريات اللسانية إذا يكون النحو كافيها نمطيا إذا كانت له القدرة على وصف أنماط اللغات الطبيعية. ويطلب ذلك أن يكون للنحو مستويات للتمثيل تكون كافي، وتعكس في الوقت نفسه مبادئ النظرية وفرضياتها.

مبادئ اللغة العربية في النحوي الوظيفي

لأن كل قصور على المستوى النحوي يؤثر سلباً في النظرية بأكملها، وذلك ما حداً بديك إلى وضع ثلاثة مستويات للتشليل هي:

- مستوى الوظائف الدلالية

- مستوى الوظائف التركيبية

- مستوى الوظائف التداولية

١- النحو الوظيفي: صوغات الاختيار

إن أي باحث ملزم بتبني إطار نظري معين، يشكل نكل حلقاته وهرميته مرجعاً أساساً للباحث، من هذا المنطلق نجد الإطار النظري الذي يتبناه د. أحمد المتوكل هو النحو الوظيفي، وهو اختيار له صوغاته، يقول المتوكل: «يعتبر النحو الوظيفي (Functional Grammar)، الذي اقترحه سيمنون ديك في السنوات الأخيرة، في نظريته، النظرية الوظيفية التداولية هي الأكثر استجابة لشروط التطوير من جهة، ولتخصيصات «التمذجة» لظواهر اللغوية من جهة أخرى، كما يمتاز النحو الوظيفي على غيره من النظريات التداولية بنوعية مصادره، فهو محاولة لصهر بعض مقترحات نظريات لغوية، النحو العلاقي (Relational Grammar)، نحو الأحوال (Case Grammar)، الوظيفية (Functionalism)، ونظريات فلسفية نظرية الأفعال اللغوية (Speech Act theory) أثبتت قيمتها في نموذج صوري مصوغ حسب مقتضيات التمدجة في التطوير اللغوي الحديث»^(١)

أهداف المقاربة النحوية الوظيفية

إن التجميع لكتابات المتوكل منذ ١٩٨٦ إلى يومنا هذا، يلاحظ بوضوح أنه يهدف إلى تأسيس «نحو وظيفي اللغة العربية»؛ نحو بإمكانه رصد كل القضايا المتعلقة بهذه اللغة، أو لتقل بتعبير أكثر دقة القيام بمشروع للكتابات اللغة العربية في كل مستوياتها، يقول عن أهداف هذا المشروع: «حاولنا جهداً، في هذه المجموعة من الدراسات أن نشاهد هدفين اثنين: إلغاء اسئيات اللغة العربية بتقديم الوصف الوظيفية لظواهر تصدها مركزية بالنسبة إلى دلالات وتركيبات وتداوليات هذه اللغة وتعليم النحو الوظيفي، كما تمت الحاجة إلى ذلك بمفاهيم يقتضيها الوصف الكافي لهذه الظاهرة أولئك»^(٢).

فإذا تصفينا مؤلفات أحمد المتوكل منذ بداية الثمانينيات، وحاولنا البحث في إشكالية إستراتيجية الانتقال في الفكر النحوي، أي البحث في الظروف التي تمت فيها صياغة مفاهيمه وتصويراته، نجد أنه في البداية حاول وضع لجنة أولى لإعادة قراءة التراث العربي القديم (التقليد)، ومن ثم إبراز أصالة هذا التراث مع تبني فكرة إمكان استقلاله وترجمته، في نماذج حديثة لا يفرضه تماماً، أي أن المشروع كان الهدف منه «مواءمة التعارض بين لسانيات الأدب واللسانيات التراثية»^(٣).

كما أن المناهج التطبيقية تعطينا نكتشف أن هذا المشروع ليست غايته دراسة اللغة العربية دراسة وظيفية فقط، بل يهدف أيضاً إلى محاولة تدعيم وتطعيم النحو الوظيفي بمجموعة من التطبيقات الواردة في اللغويات العربية القديمة، وإضافة ما يمكن إضافته من ألها وتقنيات تحليل تساعد في تطوير هذا النموذج. كل هذا يجعل هذا المشروع اللساني مشروعاً مستجداً به، ليس بالنسبة إلى اللسانيات الوظيفية العربية فقط، بل إلى النظريات اللسانية الوظيفية بوجه عام. فما أهم قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية كما عبرت عنها كتابات أحمد المتوكل؟

نقد اللغة العربية الوظيفية في كتابات أحمد المتوكل:

قدم أحمد المتوكل في كتاباته وصفاً وتفسيراً لمجموعة من قضايا اللغة العربية من وجهة نظر النحو الوظيفي، وبشكلنا إجمال تحليلاته فيما يلي:

- تحليلات معجمية
- تحليلات تركيبية
- تحليلات تداولية
- تحليلات نصية

التحليلات المعجمية

تتعلق تحليلات المتوكل المعجمية من ناحية أولى بتحديد المفردات الأصول في اللغة العربية، وتقوم هذه الدراسة على فكرة أن الأصول مفردات مشتقة، وأن الأعمال مصنوعة على أحد الأوزان الثلاثة: «فعل، وفعل، وفعل». وأن باقي المفردات سواء كانت أفعالا أم أسماء أم صفات مفردات مشتقة عن طريق أوزان معينة¹، ولكي يبين المقصود بالمفردات المشتقة يميز بين الاشتقاق المباشر، والاشتقاق غير المباشر. فإذا كانت المفردة «قاتل» مشتقة مباشرة من «قتل» فإن المفردة «قاتل» مشتقة من «قاتل»، وبالتالي فهي مشتقة بكيفية غير مباشرة عن «قتل». وهذا يعني أن الاشتقاق يقوم في اللغة العربية على مفردات أصول بالنسبة إلى (فعل وفعل وفعل)، ومفردات مشتقة من هذه الأصول تصبح هي بدورها أصولاً بالنسبة إلى مفردات أخرى مشتقة منها ويسمى هذه الظاهرة بـ «السلسلة الاشتقاقية»².

وقد استطاع المتوكل بذلك أن يكشف عن النسق الاشتقاقي في اللغة العربية والذي ينقسم بخصائص منها:

- الاشتراك في الأوزان وتوافرها مع وجود ثغرات في هذه السلسلة الاشتقاقية.
- ويتحدد بالاشتراك أن الينى الواحد يمكن أن تكون له أكثر من دلالة، كما هي الحال بالنسبة إلى الوزن «فعل» الذي يرد للدلالة على التحليل والتصري والدخول في الزمان والمكان، و«الفعل» التي تدل على «الانعكاس والطفولة».

تحليل اللغة العربية مع المعالجة الوظيفية

أما الشواهد فمظهر هي دلالات أوزان مختلفة على المعنى نفسه، كما هي الحال بالنسبة إلى «فعل» و«فعل» للدلالة على التعجيل والدخول في الزمان والمكان، كما أن «فاعل» و«فاعل» قد تردان للدلالة على المشاركة، كما تشاركه صيغة «افعل» و«تفعل»، هي الدلالة على المطوعة.

إن اختلاف الصيغ العربية، يعني ما ذهب إليه عبدالله العلايلي حين دعا إلى تخصيص الصيغ⁽¹⁾، كما أن تعدد الصيغ في اللغة العربية، لا يعني أن اللغة العربية تمتلك نسقا صيغيا يحدد كل التغيرات، فهناك مجموعة من التغيرات الاشتقاقية (يقصد بها الحركات الغارضة، ويعني ذلك أن بعض الأوزان لا تتحقق بالنسبة إلى بعض الجذور)؛ إذ لا نجد صيغة لكتب لوكَّتب من المادة *كـ*، *تـ*، *بـ* مثلا، كما يثبت كتابات المتوكل الوظيفية الكيفية التي يجري بها تطبيق قواعد تكوين الحملات الفعلية هي اللغة العربية، سواء في صورتها العامة أم من حيث التغيرات الصرفية والدالية التي تحدثها، ومظاهر الاختلاف والالتلاف بين قواعد تكوين الحملات التي توسع من محلات الحمل بالزيادة في عدد موضوعاته كما هو الشأن بالنسبة إلى قاعدة تكوين الحملات العلية وقاعدة تكوين الحملات الظلية وقواعد تكوين الحملات الدالية على المشاركة، ومقابل هذه القواعد الواسعة، توجد القواعد التي تلامس محلاتية المحمول بهدف أحد موضوعاته، كما هو الشأن بالنسبة إلى قاعدة تكوين الحملات الانعكاسية والمكسبة، وقاعدة تكوين الطاموع وقاعدة تكوين القني للمجهول، وقاعدة تكوين الحملات الانصهارية⁽²⁾.

المعطيات التركيبية

عرض المتوكل بالوصف والتحليل للوظيفتين الفاعل والمفعول في اللغة العربية، وقد بين ورود هاتين الوظيفتين باعتبارهما نحددان وظيفيا مستوى التطور المطلق منه لتحديد الواقعة التي يدل عليها المحمول، وبين التحليل الوظيفي الذي قام به المتوكل أن الوظيفة التركيبية «الفاعل» تسند في اللغة العربية للمحدود الحاملة للوظائف الدالية «التنفيذ» و«الاستقبال» و«الاستقبال» و«المكان» و«التموضع» و«الحال»، كما توضح الأمثلة التالية:

انطلق خالد (متنقذ)

دوى الرعد (قوة)

انكأنت هند (متوضع) على الأريكة

هرأت زينب (حائل)

بنيت الدار (مقتبل)

سلبت زينب (مستقبل) أملاكها

سهر سهر حثيث (حدث)

صيم يوم الاثنين (زمان)

سهر أربعة فرائخ (مكان)⁽³⁾.

أما الوظيفة «المفعول» فتستند إلى الحد المستقيل والحد المتقبل، ثم أحد الحدود الحاملة للوظائف الدلالية «المكان» و«الزمان» و«الحدث» كما حدد التوكول سلسلة إعراب هاتين الوظيفتين والقواعد النحوية في موقعها والقيود التي تخضع لها عملية الوظيفة في اللغة العربية. وقد خصص الفصل الأول من كتابه «دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية» لـ «مناقشة الفاعل» كما طرح إشكالية العلاقة بين البنية الحاملة (بنية الأنوار الدلالية) والبنية التركيبية الصرفية. هل يجري الربط بين البليتين بكيفية مباشرة أم يجري عبر بنية ثالثة... بنية الوظائف أو العلاقات النحوية (الفاعل-المفعول...)»¹²⁷.

كما بين في تحليله التركيبي - الوظيفي أن التمييز بين «المفعول المباشر» و«المفعول غير المباشر» غير وارد بالنسبة إلى اللغة العربية. وأن فرضية «المفعول المزدوج» القائمة على أن الوظيفة المفعول تستند في تركيب مثل «أعطت هند خالدا قلما» إلى مركبتين اسميتين التين باعتبار ما لهما من خصائص بنوية متماثلة، تعترضها في اللغة العربية صعوبات نظرية ومنهجية¹²⁸.

ويرى التوكول أن «الفرضية الأكثر ملاءمة بالنسبة إلى اللغة العربية (...) هي فرضية المفعول الواحد التي لا تطرح فيه أحادية الإسماء في النحو الوظيفي. وهو القيد الذي ينص على أن لا وظيفة تستند إلى أكثر من موضوع واحد داخل الحمل نفسه. وبذلك تعتبر فرضية المفعول الواحد كافية لوصف الجوانب النحوية والجوانب التركيبية في اللغة العربية والإشكالات التي تطرحها»¹²⁹.

التحليل التداولية

اعتمد التوكول بتحديد طبيعة الوظائف التداولية في اللغة العربية. فبالإضافة إلى التحول الوظيفي بهذا الوظائف

يميز النحو الوظيفي بين نوعين من الوظائف: داخلية وخارجية. فالوظائفان الخارجيتان هما: التبتا والتبيل. وأما الداخليتان: التاكيد والمحو. ويجري تحديد هذه الوظائف على الشكل الآتي: التبتا: «هو المكون الذي يدل على مجال الخطاب الذي يعد الحمل المقالي وأردا بالنسبة إليه» كقولنا: زيد، قرأت كتابه.

التبيل: «هو المكون الذي يوضح أو يعمل أو يصحح معلومة وأردا في الحمل» كما هي: قرأت كتابه، زيد.

البؤرة: «تستند للمكون الحامل للمعلومات الأكثر أهمية أو الأكثر بروزا في الجملة» حسب ذلك 1978 نحو: الباحة، أتممت كتابة المقال (لا اليوم).

المحو: وهو الوظيفة التي تستند «للمكون الدال على الذات التي لشكل محط الحديث داخل الحمل» كقولنا: متى أتممت الكتابة؟

التعليقات النحوية^(١٠)

من الأمور التي يهتم بها اللغويون على تحليطها، منذ نشأة نظرية النحو الوظيفي (تلك ١٩٩٩)، وضع نحو وظيفي للخطاب ومجاوزة مجال الجملة، ويرجع اللغويون هذا التناوب إلى أن مستعملي «اللغة الطبيعية» لا يتواصلون بعلم منعدمة متعزلة بل بقطع خطابية متكاملة، فالتنوع الوظيفي، إذاً أولاً أن يظل منسجماً مع مبادئه ومزاجه، مضطراً إلى وصف قدرة مستعملي اللغة الطبيعية باستثمارها قدرة خطابية. يكتب ذلك في هذا الباب بالذات، إذاً أرادت نظرية النحو الوظيفي أن ترفق إلى مستوى معايير الكفاية التي اشتراطتها على نفسها، تنتم عليها على المدى البعيد، أن تضع نحو وظيفياً للخطاب.

استجاباً مع مبادئ النحو الوظيفي ولتعميقها، إذن، جاءت تحليلات الشواكل النحوية، لاستكمال وضع نحو وظيفي موحد وكفل وصف ظواهر اللغة العربية وتفسيرها (من ضمن اللغات الطبيعية) الجمالية منها والنحوية، مستخدماً المبادئ والإجراءات نفسها، نحو وظيفي بعد الجسور بين الجملة والنص، فبرهنا، بذلك، التعارض بين «السماتيات الجملة» و«السماتيات النص» الذي يكمن وراء الفصل بين السماتيات «الحل»، أي السماتيات التي لا تعدى مجال الجملة من جهة، والدراسات التي يمتد عدم اللسانيات أنها دراسات تتوقع خارج حيز اللسانيات الصوري، ويعني بذلك الأبحاث التي تدرج تحت «السماتيات» و«تحليل الخط» «نحو النص» و«الشعرية»، أو بتعبير آخر التمسك في نحو وظيفي بتفصيل هذين الشين، أولاً، استكشاف ما يوجد بين بنية الكلمة وبنية التركيب وبنية الجملة وبنية النص، وثانياً، الافتصال على المبادئ والإجراءات نفسها في وصف بنية كل من هذه المستويات الأربعة.

مصادمان أحدهما المزدوج في تطوير النحوية الوظيفية

بدأ أحمد الشواكل مشروعاً اللساني بمحاورة الشواكل اللغوي العربي القديم، وهي محاولة اتسعت بملافتين:

أ- علاقة المراض القوم المقارن.

ب- علاقة المراض، وكان ذلك في مرحلتين الشين:

اهتم في المرحلة الأولى باستشفاف النظرية الشاوية خلف ما ورد في التراث، نحواً وبلاغاً وأصولاً ومنطقاً وتفسيراً، في باب الدلالة بالأمثلة، فحاول إعادة تنظيم ما توصل إليه، وإعادة صياغته صياغة تشرية مما يتناوله في الفكر اللساني الحديث، وأن يتناوله بنظريات لسانية حديثة لتؤاسره من حيث الموضوعات المبحوث فيها، ومن حيث نمط المقارنة المعتمدة.

(١٠) كل الإحالات الخلفية بالتحليلات النحوية مقبولة من القصة والعمل الأول من كتاب أحمد الشواكل قضايا اللغة العربية في السماتيات الوظيفية - بنية الخطاب من الجملة إلى النص - ص ٢٠ - ٢١.

أما في المرحلة الثانية فقد بدأ بين الفكر اللغوي العربي القديم ونموذج النحو الوظيفي جسراً مكنه، وهو متعدد معالجة قضايا تداولية في اللغة العربية، أن يستعير من مؤلفات الكفرين القدماء ما سميت الحاجة إليه وما أراد وأردا مناسباً^(٢٠).

مدى تعامل المتكلم مع التراث اللغوي العربي

يمكن أن نتهدي إلى بعض مظاهر تعامل المتكلم مع التراث اللغوي من خلال دراسته للمكونات التي تشدد إليها الوظائف التداولية للبؤرة المحور، المبتدأ، التأويل، المقادير، بالإضافة إلى بعض القضايا الأخرى.

البؤرة

يُبنى المتكلم، في إطار الحديث عن «البؤرة» وتحديدًا بؤرة الجدل، العمل الاستهنامية المصدرة بأداة استهنام، والجملة المحصورة الداخلة عليها أداة الحصر «إنما»، ومما انتهى إليه أن أداة الاستهنام «الهمزة» تدخل على الجملة المستندة إليها «بؤرة المقابلة»، ولا تدخل على الجملة المستندة إليها «بؤرة الجدل»، وتكون بؤرة المقابلة هي الجملة المصدرة بأداة الاستهنام «الهمزة» مستندة إما إلى مكون من مكونات الجملة، كما يظهر من الجملة ١، أو إلى الجملة بأكملها، كما هو الشأن بالنسبة إلى الجملة ٢.

ARCHIVE

١- أهدأ أفتانك (أم بعد عم) ٢- أحضر الضيوف (أم لا) ٣- إن ما انتهى إليه المتكلم برام متطابق مع ما قصده النحاة العرب القدماء حين قالوا إن «الهمزة» تستعمل لطلب «التصوير»، كما تستعمل لطلب «التصديق»^(٢١). أما بخصوص أداة الاستهنام «هل»، فإنها تدخل على الجملة التي تكون فيها البؤرة «بؤرة جدد» من حيث نوعها وبؤرة جملة، من حيث مجالها، فهذه الأداة بعبارة أخرى لا تدخل على الجملة التي تحتوي على مكون ميار. وعلى الجملة التي تكون البؤرة المستندة فيها إلى الجملة مرسنها بؤرة مقابلة كما هي الجملتان:

٢- هل زيدا قابلت أم خالد؟^(٢٢)

١- هل سافر زيد أم لا؟^(٢٣)

فالجملة الأولى احتشاق لأن الأولى تحتوي على مكون ميار، ولأن الثانية تحمل باعتبارها كلا بؤرة مقابلة.

لفد لاحظ النحاة - بحسب المتكلم - أن أداة الاستهنام «هل» لا تدخل على جملة فعلية مصدرة باسم كالجملتين ٢، غير أن هذه الملاحظة لا تعتبر واردة إلا إذا كان المكون المصدري في هذا الضروب من الحمل مكوناً مياراً، ويعني ذلك أن «هل» تصلح للدخول على جملة استهنامية مصدرة بمكون يحمل وظيفة المبتدأ الوظيفية «المحور»، كما يظهر من المثالين:

٥- هل زيد قابلته؟

إن «هل» لا تدخل على الجمل التي يكون أحد مكوناتها مسندة إليه وظيفته البيّرة سواء أكان هذا مصدرًا في الجملة (أي حاملًا لوظيفة البيّرة المقابلة كما هو الشأن بالنسبة إلى الجملة ٢، أم كان غير مصدر (أي حاملًا لبيّرة الجديد) كما يظهر من نحن الجملة الآتية:

٦- هل قابلت زيدا أم عمرا؟^(١)

ويستخلص مما سبق أن استعمال أداتي الاستفهام «الهمزة» و«هل» خاضع للقاعدتين الآتيتين: تدخل همزة الاستفهام على بيّرة المقابلة سواء أكانت بيّرة المقابلة بيّرة مكون أم كانت بيّرة جملة. تدخل «هل» على بيّرة الجديد المسندة إلى الجملة^(٢).

أما بخصوص أداة التعريف «إنما» فهي عند اللغويين تدخل على الجمل التأكيدية مضمونها «لتقوية الحكم» وهي إشارة لعدم - بحسب المتوكل - أن هذه الأداة تدخل على الجمل المياريّة كما تدخل على الجمل للبار أحد مكوناتها. كما تظهر الجملة:

٧- إنما زيد شاعر^(٣).

فالجملة مبنية من حيث مجال البيّرة، ولذلك نحتفل قراءتين الشين، قراءتها على أساس أن البيّرة مسندة إلى المكون الواقع في آخرها. وقراءتها على أساس أن هذه الوظيفة مسندة إلى «زيد شاعر» ككل -

المكون

يعتبر النحاة العرب القدماء أن المكون المتصدر للجملة «مبتدأ» يأخذ الحالة الإعرابية (الرفع) بمقتضى وظيفته الابتدائية.

٨- ما أعطيت الكتاب إلا زيدا.

وعلى خلاف ما ذهب إليه النحاة في هذا الشأن أثبت المتوكل في تناوله موقع المكون أن المكون المتصدر لهذا النمط من الجملات مكون داخلي تسند إليه، بهذا الاعتبار. وظيفته دلالية ووظيفة تركيبية. ويأخذ بالتالي حالته الإعرابية (الرفع) بمقتضى الوظيفة التركيبية (الفاعل) المسندة إليه. ولا يمكن أن يعادل هذا المكون، خلافا لما ذهب إليه النحاة، من حيث الوظيفة (الابتداء)، وبالتالي الإعراب. بالمكون المتصدر للجمل التي هي من قبيل:

٩- زيد، علمت أنه عاد من السفر.

١٠- زيد، أخوه متفوق في الدراسة.

هالمكون زيد، في الجمعتين مكون «خارجي» بالنسبة إلى الجمل لا يحمل بهذا الاعتبار، وظيفة دلالية ولا وظيفة تركيبية. وإنما يحمل وظيفة تناوئية بحسب (وظيفة المبتدأ) ويأخذ، بالتالي حالته الإعرابية (الرفع) بمقتضى وظيفته التناوئية ذاتها^(٤).

عرض المتوكل أيضاً لواقع المعوز (الفاعل) وخلص من خلال الأمثلة والقواعد التي ساقها إلى أن ما انتهى إليه «يتطابق مع ما ذهب إليه النحاة العرب القدماء في أن ما أسموه بالمتبداً في هذا النمط من البناء اسم معرف بالضرورة»³⁴.

أشار المتوكل، في إطار حديثه عن المتبداً، إلى المقولات التي يمكن أن تعلق بها هذه الوظيفة في اللغة العربية. ومن ذلك: المركب الاسمي، كما في الجمل 1-2-3-4-5-6، والجملة 5.

1- أ- زيد، أبوه مريض.

ب- زيد، قام أبوه.

2- أ- التسمن، تناول بدهن.

ب- البرالكور يستن.

3- أ- زيد، هل لقيت لهاء.

ب- زيد، إن تكلمه بكر ملك.

4- أ- أما زيد، فاعوذ شاعر.

ب- أما خالد، فلم يهزم بقومه أحد.

5- أ- أما أنتك قد نجحت في الامتحان فتلك ما كنت أتوقع.

ب- أما أنتك تمتاز في كتاب الأصوصية فتلك ما لا يفتق به أحد.

6- أ- زيد، سافر إلى الجنوب.

ب- الجنود رجعوا من الحرب منتصرين.

وقد سجل المتوكل بخصوص ما سبق الملاحظات الآتية:

أشار النحاة العرب القدماء إلى أن جملة من قبل.

7- هو زيد قائم.

يمكن اعتبار الضمير فيها مبتداً، إلا أن ذلك يخالف التصريف الذي أعطاه للمبتداً من حيث إنه يعمل على محتمل الجملة المحمولة عليه نفسها، كما يظهر من تسمية النحاة له بـ «ضمير النصب»، وتساؤل هل يمكن اعتبار عبارة ما مبتداً إذا كان مجال الخطاب المفروض فيها أن تحدد هو الخطاب نفسه؟

يود المبتداً في اللغة العربية المعاصرة خاصة في نواكيب من قبل:

8- فيما يطلق زيد. فقد سافر إلى الجنوب.

9- أما فيما يخص زيدا، فإنه شاعر دون شك.

يستبعد المتوكل أن تكون هذا أمام مبتدات جمل، ويترح أن تعتبر المبتداً في هذا النمط من العمل وارداً في نواكيب «جاءت معناه الإجمالي هو مضمّن: «أما (زيد)، ف.....»³⁵.

أما فيما يتعلق بإحاطية الـبـتـا فيشترط فيه أن يكون معرفاً كما يدل على ذلك عن العمل التالية:

١٠- ١- رجل رأيت أبها^{١٠}.

ب- فتاة خطبها زيد^{١١}.

١١- ١- فتاة هل لقيت أبها^{١٢}.

ب- رجل إن لكرمه بكرها^{١٣}.

إن التوكـل لا يعتمد في تحديد معرفة الـبـتـا المعيار التركيبي المعروف (دخول الألف واللام الإضافية ...) بل يعتمد معياراً تداولياً، وهو «إحاطية الـبـتـا»^{١٤}. وما يؤكد تداولية معرفة الـبـتـا أن إحاطيته مرتبطة بالتقدم الوضوحي وجه التحديد بما أسماء التوكـل بـ «الوضوح التحليلي» بين المتكلم والمخاطب^{١٥}.

يعرض التوكـل أيضاً لأراء النحاة العرب القدماء من خلال حديثه عن الوظائف التي تلائس الـبـتـا: إذ يظهر في الفكر العربي القديم أن مصطلح الـبـتـا يطلق على مفاهيم متباينة تكشف عن عدم تمييز النحاة بين وظائف المركبات الاسمية. كما يظهر في الحملتين^{١٦}:

١٢- ١- زيد، أبوه مريض.

ب- زيد قام أبوه.

١٣- ١- زيد، منطلق.

ب- محمد مصافح.

١٤- ١- عندي كتاب.

ب- في الدار رجل.

١٥- ١- أبوه فتاتي زيد.

ب- لقيت أباه، زيد.

١٦- ١- في الدار زيد.

ب- اليوم قضاء.

هذه المركبات في رأي النحاة مركبات اسمية تحمـل جميعها وظيفة واحدة هي وظيفة الـبـتـا.

لاحظ التوكـل أن ما يقارب بين الـبـتـا والـمـحـور وسهل عدم التمييز بينهما:

١- تشابه تعريفيهما كوظائفين تداوليين: إذ المحور يقوم تعريفه على فكرة أنه «محدث عنه».

٢- تجاورهما من حيث الوقع حيث يتصدر المحور الجملة (...).

٣- تعاقب إعرابيهما إذ يرفع المحور في غالب أحواله.

ARCHIVE

١- اقتضائهما معاً للمعرفية (خضوعهما معاً لشروط الإحالية) وذلك في حالة تصدير المحور الجملة (٣٩) غير أن هذا الاختلاف لا يلغي وجود خصائص أخرى تفرض الاختلاف^{٣٩}.

أ- المبتدأ / المفعول

يتفق النحاة العرب القدماء على أن الجمل ١٢ و ١٨ مبتدأ، سواء جاء المبتدأ في أول الجملة أو في آخرها، ويبدلون بين النوعين قولهم «مبتدأ مؤخر».

١٢- أ- زيد - قام أبوه.

١٨- ب- زيد، أبوه مريض.

١٩- أ- قام أبوه، زيد.

٢٠- ب- أبوه مريض، زيد.

إلا أن المتوكل، وخلافاً لما ذهب إليه النحاة، يعتبر «زيد» في الحالتين الأخيرتين وظيفتين مختلفتين عن وظيفة «مبتدأ»، ويرجع سبب هذا الالتباس إلى التشابه الذي يمكن أن يحصل بين الوظيفتين^{٤٠}. غير أن المتوكل يقدم دليلاً يمكن من استجلاء الاختلاف بين الوظيفتين اعتماداً على الأدلة التي يقدمها إنتاج الكلام^{٤١}.

ب- المبتدأ / المفعول

يتميز الشكل بين «بازة الجملة» و «بازم للكون»^{٤٢} إذ يستخدم من النوع الأول عندما تكون الجملة برمتها مبالغة. ومن النوع الثاني عندما يكون خبر مكونات الجملة فقط مبالغة. ويستخدم اللغة العربية في تباين الكون وسنل منها:

- النهر

- تصدير الكون المأز

- المحصر

- الزحقة

فالبادرة يمكن أن تلتبس بالمبتدأ في بعض الحالات^{٤٣}. غير أن ذلك لا يخفي وجود اختلاف كامن بين الوظيفتين، يجعل من الوظيفة البازة وظيفية قائمة الذات.

وكما أنه في الاستشهاد برأي النحاة العرب القدماء، اتفاقاً أو اختلافاً، عرض المتوكل لرأيهم فيما يخص التعبير عن التشكيك ما أسماه بالمبتدأ: أي ما اعتبره المتوكل «محوراً» في حالة تصدير الجملة، ومن بين ما يسوغ به النحاة ذلك:

أ) يسبقه نفي:

١٩- ما رجل في الدار

أ) يسبقه استفهام:

٢٠- أ رجل في الدار؟

هذان المثالان يستلزمان الملاحظات الآتية:

- لا يمكن اعتبار الاسم المتصدر فيها مبتداءً بالتعديد الذي أعطيت له هذه الوظيفة.
ولا يمكن أن يعتبر محورا لأن المحور - كما أسلفنا - يشترط فيه حين يتصدر الجملة أن يكون محيلا
يحمل مرجلا في المثالين المطومة «الجديدة» (ما لا يتفاديه التكلم والمخاطب) فيكون،
لهذا، نكرة⁽¹⁾.

إذا صح هذا الافتراض في نظر المتوكل. فإن تكبير الاسم المتصدر في الجملةتين يصبح أمرا
طبيعيا. إذ لا يكون المحار لا يخضع لشروط الإحالة⁽²⁾.

الآن:

اقترح المتوكل تعريفا جديدا للذيل يتدارك به عن المحور التعريف الذي قدمه فذلك
لهذه الوظيفة.

إن ما قدمه المتوكل. بخصوص هذه الوظيفة التداولية. مستمد من مقترحات النحاة العرب
القديماء. وإلى هذا يشير بقوله: «يراقق التحليل الذي اقترحه» من حيث الفكرة الأساسية. ما
ذهب إليه النحاة العرب القدماء. حيث ميزوا «البدل» عن باقي «النواحي» (المنتهى، التوكيد،
عطف اليهان، عطف التنسلي) باعتباره جزءا «ليس من جملة البدل منه». ومعمولا العامل نفسه
في البدل منه. لكن «على نية تكرير هذا المثال»⁽³⁾. فالتعريف بطريق أصل الجملة 1 هو:

1- ساحلي زيد سلوكه.

2- ساحلي زيد. ساحلي سلوكه.

ويخالف المتوكل رأي النحاة من جهة طبيعة التحليل. فهو لا يندرج «عاملا مكررا» لتفسير
إعراب الذيل: لأن التحويلي يعتمد تنوعا غير تحولي. ولذلك لا يقبل تقديم عنصر لا وجود له
في سطح الجملة. وبذلك فمواقفة المتوكل لرأي النحاة من جهة التحليل لم ينف معارفهم من
جهة التفسير.

الآن:

اقترح المتوكل إضافة وظيفة «النادي» إلى الوظائف التي اقترحها ذلك التصحيح الوظيفي
التداولية خمس وظائف بدل أربع. وقد ظل هذه الإضافة تكون النادي «لم يأخذ قسطه من
الدرس في اللسانيات الحديثة كباقي مكونات الجملة الأخرى. فلو أن لا نكاد نعثر على دراسة
مخصصة لوصف خصائص هذا الكون في إطار النظريات اللغوية الصورية. ولا في إطار
النظريات اللغوية التداولية»⁽⁴⁾.

وبذلك اقترح المتوكل هذا كون الوصف اللغوي الساعي إلى الكفاية لا يمكن أن يدخل هذا
الكون لوروده في سائر اللغات الطبيعية. بل ولغنى خصائصه في بعض اللغات كالعربية.

وما يهمنا بخصوص ما قدمه المتوكل أنه ينطلق مما ورد في كتب النحو العربي القديم حول النادي مع اعتماد إطار النحوي الوظيفي.

لقد ميز النحاة بين «النادي» و«الندوب» و«المستغاث». وهو تمييز يعتبره المتوكل وارداً. لأن لكل من المكونات الثلاثة خصائص تنفرد بها. وإن كان لا يعتبر «النادي» و«الندوب» و«المستغاث» وظائف مختلفة. بل يعتبرها أنواعاً ثلاثة للوظيفة ذاتها. ووظيفة «النادي»: وهو بذلك يعيل إلى تسليم عدد الوظائف إلى أقل عدد ممكن يبرهن بالنحو إلى «الكفاية المنطقية». ويصطلح على «النادي» و«الندوب» و«المستغاث»: «نادي النداء» و«نادي الندبة» و«نادي الاستغاثة». وقد عني بشكل خاص بـ «النادي النداء». وعرض لراي النحاة الذين يعتبرون النادي منصوباً في الحالات الآتية:

إذا كان نكرة غير مقصودة:

١- يا قاسماً ارفع بي.

٢- يا صديق خالد، ساعد صديقك

٣- يا طالعا جيلاً، احذر

إذا كان مضافاً:

٢- يا صديق خالد، ساعد صديقك

أو شبهها بالمضاف:

٣- يا طالعا جيلاً، احذر

ويشعر على ما يرفع به إذا كان:

نكرة مقصودة:

١- يا رجل حزن وقت الذهاب

أو معرفة:

٤- زيد لا تغتر

إن النادي منصوب في الأمثلة السابقة. تقديرها ويفسر نسبة بكونه مغفولاً به لفعل مفعول تقديره: «أعز» أو «أنادي».

يوافق المتوكل النحاة العرب القدماء في اعتبارهم الحالة الإعرابية التي يأخذها المكون النادي هي النصب سواء تحقق النصب سطحاً أو لم يتحقق. ولكنه يخالفهم من جهة اعتبارهم التكون النادي بأخذ الحالة الإعرابية النصب لا بمقتضى تقدير فعل نصب، بل بمقتضى وظيفته التداولية نفسها طبقاً للمبدأ العام المعتمد في إسناد الحالات الإعرابية كما نرى على ذلك مبادئ النحو الوظيفي^(٣٧).

التقديم والتأخير:

وصف الجرجاني ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية^(١)، وقد ركز بشكل خاص على مبدأ العناية والاهتمام^(٢)، ونقشياً على رأي الجرجاني يستخلص التوكل أن التقديم - أي كان - دلالة، وأنه ليس هناك تقديم مفيد (أو دلالة) وتقديم غير مفيد. وهذا يعني بلغة التوكل امرئ: أن ترتيب المكونات داخل الجملة محكوم دلالياً (أولاً - أخيراً)، التقديم الذي يقتضيه «الإقناع» هي النصوص الشعرية مثلاً^(٣).

إن لهذا الذي ينطلق منه الجرجاني في وصفه لظاهرة التقديم، سلبي في عمومته - هي نظر التوكل - (إلا أنه مع ذلك، يبقى في حاجة إلى إيضاحين):

١ - بناء على التمييز الذي سبق أن أشرنا إليه بين البنية الدلالية والبنية الإخبارية، للجملة، نقول إن التقديم لا يؤثر في «البنية الإخبارية»، فعن نيتي مبدأ الجرجاني شريطة أن نهم المقروئين «مفيد» و«بدل» على أنهما حاملتان لمفهومي «الأسبق» مرتبطتين بملاقة «القال» - «القام»، وأنهما تعيان بقتا: «مؤثر في البنية الإخبارية للجملة».

٢ - يظل الجرجاني التقديم انطلاقاً من المفهوم العام «العناية والاهتمام» وهذا المفهوم غير كاف. في وصف هذه الظاهرة، إذ يؤدي إلى عدم التمييز (كما تبين في ذلك القاسمي الفهري) بين التقديم في المجال الذي يلي الفعل، والتقديم في المجال الذي يسبق الفعل وإلى الخلط، بالتالي، بين جمل ذات خصائص متباينة^(٤)، ويمثل لهذا الخلط بالجلتين الأتيان:

- قابل هذا خالد

- هذا قابل خالد

وهي تحليله للتفسير الذي يبرز به الجرجاني تقديم المفعول على الفاعل حين يراء الاهتمام والعناية به. يلاحظ التوكل أن المفهوم الذي يمكن أن يلائم مفهوم «الاهتمام» هو مفهوم «البؤرة»، غير أنه عدل عن هذا التأويل بعد إعادة النظر فيما ذهب إليه الجرجاني وتديره، فطفاه ذلك إلى التأويل الآتي: يقول: «ينهم من التمس أن «الهمم به» هو ما يتقاسم التكلم والمخاطب معرفته ويشكل محط اهتمامهما، هاتان الخاصيتان من مقومات التمرير الذي يعطى في الدرس الحديث لتوظيفة تداولية المحور»^(٥).

ويستخلص مما سبق أن الموقع الذي يتوسط موقعي الفعل والفاعل (أي الموقع من هو البنية الوظيفية، ف من ذا) موقع غير محايد تداولياً، وأن التكون الذي يحتله (التكون المفعول أو غيره) يحمل وظيفة تداولية، وأن هذه الوظيفة هي الوظيفة «المحور» وهذا ما سلق له التوكل أدلة للاحتجاج، فادركه إلى استنتاج أن الموقع من، في البنية الوظيفية ف من ذا لا يحتله التكون المهار سواء كان بؤرة جديد أم بؤرة مطابقة^(٦).

لقد انطلق النونك من رأي الجرجاني ويمن جوانب الانتقال والاختلاف معه، ثم استدل بالملاحظات التي سلفها على أن النون الذي يتوسط هي اللغة العربية المصحى، بين الفعل والفاعل، مكون بعمل، بالإضافة إلى وظيفته الدلالية (أبوظيفية الدلالية والتركيبية) الوطانية التداولية «المصو»، وعلاوة على هذا الاستدلال يورد عاملاً آخر يوجب توسيط مكون ما بين الفعل وفاعله، وهو عامل التعقيد النحوي (Categorical complexity)، الذي يلعب دوراً في ترتيب المكونات داخل جمل اللغات الطبيعية، فالمكونات الأبسط مفولها، الضمائر المركبات الاسمية، تدرج إلى التقديم على المكونات الأعلى مفولها (المركبات الاسمية المعقدة، الجمل) ويتجلى هذا المبدأ في منطية من النوع الآتي:

ضمير لاصق > ضمير منفصل > مركب اسمي > مركب حرفي > مركب اسمي معقد > جملة^(١٠٠).
تظهر الأمثلة السابقة أن النونك في حديثه عن ظاهرة التقديم والناخير قد انطلق من رأي نحوي عربي هو الجرجاني، ثم استدل على صحة بعض ما ذهب إليه هذا النحوي وبعض ما لم يحالفه فيه النجاح، ثم عرض الحرف التي يمكن أن تشارك بها عن تصورات القدماء، مستقيماً، في ذلك، معطيات النحو الوطاني، كما هو الشأن بالنسبة إلى مقولة «التعقيد النحوي»، وبكل ذلك يبيّن استدلاله على التجمع بين ما هو قديم وما هو حديث.

الاستلزام التخاطبي

سمى النونك في كتاباته أيضاً إلى اختيار طريقة معينة بعض ما اقترحه المفكرون اللغويون العرب القدماء في مجالات متعددة، وإلى أي حد يمكن الأخذ بما اقترحوه، وبما عرض له في هذا الصدد ظاهرة الاستلزام التخاطبي التي نظر فيها من خلال اقتراحات السكاكي، وحاول أن يوازن بينها وبين بعض الاقتراحات المعاصرة بغية لتوحيدها، فيبعد أن عرض لأفكار جراهيس^(١٠١) في الموضوع، واقتراح سورل^(١٠٢)، وبيرون^(١٠٣) والكراف^(١٠٤)، وجد أن تلك الاقتراحات تظهر أن اللغويين العرب انتهوا إلى ظاهرة الاستلزام التخاطبي في كل من علم النحو وعلم البلاغة وعلم الأصول، فتناول منها اقتراحات السكاكي حيث وجدها ثمناً «عن باقي ما ورد في وصف الظاهرة بأنها تجاوز الملاحظة المبرف، وتحمل أهم بدور التحليل الملائم للظاهرة، أي التحليل الذي يضيئ علاقة المعنى «المصريح» بالمعنى المستلزم مفاسماً، ويصف آلية الانتقال من الأول إلى الثاني وضع قواعد استلزامية واضحة». هذا بالإضافة إلى ميزة أخرى وهي أن تعقيد السكاكي للاستلزام التخاطبي وارد مؤطر داخل وصف لغوي شامل يطمح إلى تناول جميع المستويات اللغوية (الصوت، صرف، نحوي، معاني، بنية...)^(١٠٥).

لقد انطلق السكاكي من الثابتة الواردة في الفكر اللغوي العربي القديم بوجه عام، والتي ينقسم الكلام بمقتضاها إلى «خير» و«إششاء» وقد اختصر بالنسبة إلى انطق الثاني من تلك الثابتة على «الطلب» الذي يضمنه مقابل «الخير»، فيخرج كلاً من القسمين إلى أنواع، ينعكس لكل

مبادئ المنهج الجديد مع المنهج التقليدي

نخرج منها شروطاً مقابلة لتحكم في إنجازها، أي هي أجزاء متطابقة للنقطة الحال، ويتفرع من هذه الأنواع نفسها أغراض متتالية، في حالة إجراء الكلام على خلاف ما يقتضيه الحال.

وبعد أن عرضنا للتوكل لافتراضات السككي بخصوص أنواع الطلب الأصلية، والمراضة الفرعية (مع تركيزه بشكل أساسي على نوع أصلي واحد: الاستفهام)، يخلص إلى تقويم افتراضات السككي واستخلاص قيمة ما يقترحه بالتمسك إلى الوصف الكافي لطائفة الاستفهام (ولكل طائفة نظرية على الإطلاق)، يقتضي أن يستعيب التحليل مجموعة من الشروط النظرية والتحريرية، غير أن التوكل يكتفي من تلك الشروط بشروط ضرورية يمكن من الإجابة عن السؤالين:

1- كيف تتم عملية الاستفهام في حد ذاتها؟

أي كيف يمكن لجملة ما أن تجعل بالإضافة إلى معناها المباشر المدلول عليه بصيغتها معنى آخر.

2- ما هو بالضبط المعنى المستلزم؟ أو عبارة أخرى كيف يمكن التنبؤ بمعناها المعنى الذي تستلزمه الجملة الخطابية؟¹⁴

خلص التوكل من مقارنته بين تحليل السككي وتحليل خراس عن مستوى الابداء العام إلى

ما يلي: « تماثل الافتراضات السككية.

- أولاً، بدقتها.

- وثانياً، بقدرتها التنبؤية.

نلاحظ بالدفعة لأن الشروط المؤدية، يفرقها إلى الانتقال من معنى إلى آخر شروط فهم فصيحة معينة من العمل، وهي الحمل الظلي، بل فهم كل معنى معناه من معاني الطلب الخمسة وهذه الدرجة من الدقة لا نجدها فيما نطلق. في افتراضات خراس التي ركز فيها، ورغم ما تطلع إليه من عموم، على قواعد الخطاب المتعلقة بالجمال الخيرية، والتي لا تصلح بالتالي، إلا لوصف الاستفهام عن خلق قاعدة من قواعد الخطاب الإخباري.

ونعتمد بقدره معينة على التنبؤ، من حيث أنها تمكن انطلاقاً من ربط الطريق باستنتاج إجراء المعنى الأصلي من التزام محصول الاستفهام، أي محصول الانتقال الظلي من المعنى الأصلي إلى معنى آخر مناسب للعقل، ويمكن بالتالي من تلافي إمكان «إلقاء» الاستفهام، الذي يشكل بالنسبة إلى خراس إحدى خصائص الاستفهام والتي يجب اعتبارها من قواعد التعميد لهذه الظاهرة¹⁵، وجعلها عن السؤال الثاني (أي كيفية ضبط المعنى المستلزم) أشار التوكل إلى رأي خوردين ولاكوف. ثم إلى رأي سورل، وهي آراء تستهدف الوصول إلى الغاية نفسها¹⁶، ليصل إلى عرض موقف السككي في هذا الشق من الإشكال، ولا يحسب «أنه يقتضي في الغالب الأعم من الأحوال، بذكر المعاني المنفردة عن المعاني الظلية الأصلية، زجر، إنكار، وعيد، تهديد، استبطاء... إلخ» مع إعطائها أوصافاً عامة مثل «ما يناسب المقام، أو «ما يتواءم بمعونة قرائن الأحوال».

هذا النوع من التحدد غير المضبوط، يركز على معلومات اللغات المختلفة (الأحوال) لا يمكن من الوصول إلى القواعد أو التعميمات المشددة التي تكمن أهم مبررات وضعها هي الاستثناء بالذات عما يسمى بقوانين الأحوال^(١٢٨).

إن تحديد السكائي يركز على معلومات اللغات المختلفة (الأحوال) لا يمكن من الوصول إلى القواعد أو التعميمات المشددة التي تكمن أهم مبررات وضعها هي الاستثناء بالذات عما يسمى بقوانين الأحوال. غير مضبوط، إلا أن افتراضاته «لا تطلو من إحصاءات تمكن من الاستثناء عن قوانين الأحوال» (وعلى الأقل هي تنقل دورها) هي تحديد المعنى التقليل إليه. فلهذا أمثلة يشير السكائي أثناء تحليلها إلى أن المعنى القوي هو المعنى الذي يقابل أحد شروط إجرائه شرط المعنى الأصل المطروح^(١٢٩).

الاعتناء بإشارات السكائي هذه يمكن الوصول إلى وضع قواعد انطلاقاً من «تعميمات» من النوع الآتي:

التعميم ١: «تنتقل الجملة من الدلالة على معناها الأصلي (ص) إلى آخر (ص) بالانتقال حرفاً، من أحد شروط إجراء (ص) إلى ما يتلوه من شروط إجراء (ص)»، ويمكن اشتقاقها من هذا التعميم الكلي صوغ تعميمات جزئية تخص الانتقال من معنى معين إلى معنى معين نورد منها، على سبيل المثال، التعميم الآتي:

التعميم ٢: «تنتقل الجملة الاستثنائية من الدلالة على السؤال إلى الدلالة على التمني بالانتقال حرفاً، من شرط «طلب ممكن الحصول» إلى شرط «طلب غير ممكن الحصول»^(١٣٠).

إن هذه التعميمات الهندسي إليها من إشارات السكائي تبدو هي مرحلة أولية من الفحص معقولة، هي نظر المتوكل. ومع ذلك فإنه يرى من المفروض إعادة النظر فيها على الشكل التالي:

«ولاء أن يمار النظر هي شروط إجراء المعاني على الأصل خبرية كانت أم طلبية؛ بالإضافة شروط أخرى إلى ما يقترحه السكائي بالنسبة إلى بعض المعاني (معاني الطلب على الخصوص)».

ووضع شروط لإجراء بعض المعاني التي لم يوافق السكائي هي قواعد إجرائها (كإجراء: والعهد، والتعهد، والاستبطاء وغيرها) حتى يتسنى ضبط عملية الانتقال بين معنى وآخر بضبط الشرط المنتقل منه إلى الشرط المنتقل إليه.

ثانياً: تمحيص كفاية هذه التعميمات في وصف الظاهرة لا باعتبارها ظاهرة من ظواهر اللغة العربية فحسب بل باعتبارها كذلك ظاهرة كلية.

ثالثاً: أن يوازن بينها وبين التحليلات الحديثة التي عرضنا لبعضها بالاختصار، بطريقة أدق، لينتهي إلى أي حد يمكن طرح الأولى بدلاً للثانية،^(١٣١).

شعاب اللغة العربية في اللسانيات الطبيعية

إن المتوكل ينتصر من خلال عرضة لظاهرة الاستنزاف التحوطلي لبعض موانع السكافي على جوايس ثم يعود ليهت في مكان آخر أن تحديد السكافي لبعض الفضائل «غير مضبوط» ثم يهتدي مجدداً بآراء السكافي إلى وضع تعميمات يتقيد بها للظاهرة عينها (الاستنزاف التحوطلي) ليهتج في الأخير، بعض الخصائص التي تقتضيها خصائص اللغات الطبيعية، وهذا يكثف من مجادلة عميقة ومحاورة علمية دقيقة في تحليل المتوكل.

فإنها أحرى:

يظهر اهتمام المتوكل أيضاً بالثقافة اللغوية العربية في عرضه لترتيب المكونات داخل الجملة، حيث يتم الترتيب بمقتضى العوامل الآتية:

- الوظائف التركيبية

- الوظائف التداولية

- حجم المكونات.

فهر أنه لاحظ إسهام الوظائف الدلالية في الترتيب، كما تمس على ذلك إشارات التحذير بقول: «إن إشارة التحذير القمعة إلى إسهام الوظائف الدلالية كوظيفة الزمان والمكان وغيرها، في تحديد رتبة المكونات لا نخلو، حذراً، من ورود¹³⁴، كما لاحظ بخصوص معلية إسناد وظيفة المحور أن فرضية أسبقية الكون الفاعل على غيره من المكونات هي أخذ الوظيفة التداولية المحور يركبه حصص التحذير العرب القمعة ما أسبقية إسناد إسناد الفعل (لوما يقوم مقامه) والفاعل (لونه) مصطلحين على تسمية الأول «مسنداً» والثاني «مسنداً إليه»¹³⁵.

مفعول	فاعل
مستقبل	
مستفيد	
زمان	
=	

سلبية إسناد وظيفة المحور

فيما يتعلق بالمكونات التي يمكن تمييزها، تطرق المتوكل إلى بؤرة المناظرة والاحتاد أن ثمة شديدين اثنين يضبطان إسناد هذه الوظيفة في الهيئات الوضعية، ويشترط حسب هذين التقديدين أن يكون الفاعل، في هذا النمط من البنات ظلالاً لأخذ الحالة الإعرابية «الوضع» وأن يكون قابلاً «الإضمار» ويستفهم المتوكل هذين التقديدين مما ورد في كتب النحو العربي القديم حول شروط ما أسماء الحالة بالزخلة أو الإخبار بالذي¹³⁶.

مساهمة التوكيد في إغناء النحاة الوظيفية

أ.أ. - فبراير ١٩٧٨ :

قدم التوكيد مجموعة من الاقتراحات والمراجعات لما ضمنه نموذج ذلك ١٩٧٨. وهو ما ساهم في إغناء النموذج وتطويره ومن ذلك :

إغناء الوظائف : قيد أحادية الإغناء

وضع سييمون ذلك ١٩٧٨ بالنسبة إلى إسناد الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية العهد الآتي : تستند إلى موضوعات البنية الصمغية الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية. شريطة ألا يفسد لكل موضوع أكثر من وظائف ثلاث، وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية ووظيفة تداولية .

يستلزم من هذا القيد الذي وضعه ذلك. في نظر التوكيد، أنه لا يمكن أن يحمل مكون واحد أكثر من وظيفة واحدة من كل نوع من أنواع الوظائف الثلاث: الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية، فلا يمكن أن يحمل مكون واحد الوظيفتين الفاعل والمفعول، كما لا يمكن أن يحمل الموضوع نفسه وظيفتي البزرة والمحو .

ولتعميم القيد الذي اقترحه ذلك اقترح التوكيد بهذا آخر مستوحى من قيد «أحادية الإسناد» كما اقترحه بيرز (Bier) (١٩٧٨) : «يكون التوكيد» تحيل موضوعات البنية الصمغية وظائف دلالية ووظائف تركيبية ووظائف تداولية على السواء :»

١ - لا موضوع يحمل أكثر من وظيفة واحدة من كل نوع من الوظائف الثلاث في نفس الحمل.

٢ - لا وظيفة تستند إلى أكثر من موضوع داخل نفس الحمل،^(٣٤)

إن القيد المقترح من لدن التوكيد يصدق بشقيه على الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية، إلا أنه لا يصدق على الوظائف التداولية إلا بالنسبة إلى الشق الأول^(٣٥).

مستوى الوظائف التداولية

اقترح ذلك بالنسبة إلى المستوى الوظيفي الثالث، مستوى الوظائف التداولية، أربع وظائف: البزرة، والتذيل، والمحو، وقد اعتبر الوظيفتين الأوليين وظيفتين خارجيتين بالنسبة إلى الحمل. واعتبر الوظيفتين الثانيةين وظيفتين داخليتين، بمعنى أن الوظيفتين الأوليين تستندان إلى مكونين لا يعتبران جزأين من الحمل ذاته. وقد اقترح التوكيد أن تضاف إلى الوظيفتين التداوليتين الخارجيتين وظيفة «النادى»^(٣٦)، التي يعتبرها وأردت بالنسبة إلى نحو وظيفي كاف لا يوصف اللغة العربية بحسب بل كذلك لوصف اللغات الطبيعية عامة، يقول: يرى أن من الوارد أن تضاف إلى الوظائف التداولية الأربع المقترحة، هي إطار النحاة الوظيفية وظيفة خامسة: وظيفة «النادى» ويركز اقتراحنا إضافة هذه الوظيفة أن الوصف المعوي

نماذج اللغة العربية مع الكسابة الوظيفية

السامي إلى الكسابة لا يمكن أن يخلو الكون الناقص لوروده في سائر اللغات الطبيعية، ولكن خصائصه في بعضها كاللغة العربية، على سبيل المثال^{١٢٦}.

على أساس هذا الاقتراح أصبحت الوظائف التداولية الخمسة: التثنية داخلية، البؤرة والصور، وثلاثة خارجية: المبتدأ والتذييل والثنائي.

ولم يكتف المتوكل باقتراح وظيفة الناقص، بل اقترح أيضا التمييز داخل البؤرة نفسها بين «بؤرة الحديد» و«بؤرة سفينة»، من حيث نوعية البؤرة وبين بؤرة الكون وبؤرة الحمل من حيث مجال التأثير.

إن التمييز بين «بؤرة الحديد» و«بؤرة سفينة» كاف لوصف التباين البارز في اللغة العربية، وفي عدد كبير من اللغات الطبيعية. وبذلك يتسنى تحقيق «الكسابة النمطية» وهي من الأهداف التي يسعى النحو الوظيفي إليها^{١٢٧}.

الوظيفة والتأثير

تعتبر وظيفة التذييل في النحو الوظيفي وظيفة تداولية شأنها في ذلك شأن وظائف أخرى كالابتداء، والبؤرة والصور، ويمثل المتوكل لهذه الوظيفة بالجميل الآتي:

١- أ- ضوء مسافر، زيد.

ب- ضللت أقدام عمرو.

٢- أ- نجما، الطليان.

ب- تهبوا، الطلبة.

٣- أ- ساهي زيد، سلوكة.

ب- ضاقت الكتاب، نعمة.

ج- أعجبت بظافت، علمه.

٤- أ- ضللت اليوم زيدا، بل خالد.

ب- زلوني خالد، بل عمرو.

٥- أ- مسافر زيد هذا الصبيح، بل مكن في البيت.

لقد اعتمد المتوكل في تحليله لخصائص الوظيفة التداولية «التذييل» على ما ورد في كتاب سيمون ديك (١٩٧٨).

بخصوص المكونات المتعددة في الجمل السابقة، يعتبرها التحليل القدماء تحمل وظائف مختلفة (وظيفة «الابتداء للآخر»، ووظيفة «اليد»، ووظيفة «المضروب به»، غير أن المتوكل يظهر تلك العبارات، على خلاف خصائصها النحوية حاملة لوظيفة تداولية واحدة هي وظيفة التذييل، ويرجع الاختلاف النحوي - في نظر المتوكل - إلى اختلاف الأدوار التي يقوم بها الكون على مستوى النية الإخبارية الجملة.

للاعتبارات السابقة يرى المتوكل في التعريف الذي اقترحه ذلك، يحمل الذيل المعلومة التي توضح معلومة داخل الحمل أو تعديلا، والذي يظهر منه أن المكون الذيل يقوم على مستوى البداية الإخبارية للجملة بقدرين: دور توصيح ودور تعديل - يحتاج إلى تعديل لوجود حالات هي اللغة العربية (البنيات الإخبارية المثل لها بالجملة السابقة مثلا- يقوم فيها المكون الذيل بدور التصحيح، ولذلك يتعين تعديل التعريف السابق بهذا الشكل، يحمل الذيل المعلومة التي توضح معلومة داخل الحمل أو تعديلا أو تصحيحها) (٣١).

انطلاقا من هذا التعديل تصيح الوظيفة الذيل حسب اقتراح المتوكل ثلاثة أنواع «ذيل التوضيح، وذيل التعديل، وذيل التصحيح»، ويركز التمييز بين هذه الأنواع:

أنها تطابق ثلاث عمليات إنتاج خطب مختلفة

أنها تظهر في بنيات متميزة (٣٢).

تاليا: النموذج التالي: ١٩٨٩

القوالب ونموذج مستعملي اللغة الطبيعية:

من أهم الاقتراحات المبينة في بناء نموذج مستعملي اللغة الطبيعية احتراماً القابلية. وقد تضمن اقتراح ذلك (١٩٨٩) خمسة قوالب هي: القالب النحوي، والقالب المنطقي، والقالب المعرفي، والقالب الإعرابي، والقالب الاجتماعي. وهذه القوالب تغطي بوصف للكلمات الخمس التي تتألف منها القدرة التواصلية لمستعملي اللغة الطبيعية.

إن مكونات نموذج مستعمل اللغة الطبيعية تشكل بشكل قاطع، كما يدل على ذلك سميتها «حيث يستغل كل مكون من المكونات الأخرى، من حيث مبادئ وإوالاته، لكن هذه المكونات جميعها تتفاعل فيما بينها حيث يمكن أن يكون «طرح، كل مكون «مطلبا» للغير، ويتكون كل قالب من القوالب الخمسة من «قوالب» يتكفل كل منها بفرع من فروع الملكة التي هو مرصود توصفها، مثال ذلك أن ذلك (١٩٨٩) ينقسم القالب المنطقي إلى قوالب فرعية أو قوالبات، حسب طبقات الجملة الأربع، فيميز بين المحمولات ومنطق الحدود ومنطق المحمول ومنطق القضايا ومنطق القوى الإنجازية. في هذا التصور للقالب المنطقي، ترصد، مثلا، عملية «الاستطراد العواربي»، أي الانتقال من قوة إنجازية حرفية إلى قوة إنجازية أخرى يحكمها القالب، في قالب منطق القوى الإنجازية» (٣٣).

إن قائمة القوالب التي تضمنها نموذج مستعملي اللغة الطبيعية عند ذلك، بقيت مفتوحة، وهذا ما قاد اقتراحات أخرى (٣٤)، تتكفل برصد ملكات أخرى لها دور في عملية التواصل اللغوي. في هذا الإطار يندرج اقتراح المتوكل إضافة «قالب شعري» وظيفته رصد الملكة الشعرية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمتلكهم من إنتاج وفهم ما يسمى «الخطاب الشعري» (أوالتعني بوجه عام).

بنية اللغة العربية مع الخطاب الطبيعي

ويقوم اقتراح المتوكل على افتراض أن الملكة الشعرية ليست إلا فرعاً من فروع القدرة التواصلية، تتواءم بالقوة لدى جميع مستعملي اللغة الطبيعية، وإن كان «تفعيلها» يتم حسب سلمية تباينت درجاتها بين المتكلم «العادي» و«الأديب» ليست وأيد قدرة أخرى غير قدرة التواصل المشتركة، وأنه يصبح، بالتالي، جزءاً من موضوع النظرية اللسانية ذاتها.

من مزايا هذا الافتراض، إن صح، أنه يوفق علينا وضع نظرية (أو نظريات) تخص هذا النمط الخطابي بعيداً، حيث يصبح من الممكن أن تضطلع النظرية اللسانية نفسها (كظاهرة النحوي الوظيفي) بوصف الخطاب الطبيعي بجميع أبعادها بتشغيل معين للقبائل التي تتضمنها⁽³⁴⁾.

بإضافة هذا القالب الذي اقترحه المتوكل أصبح نموذج مستعملي اللغة الطبيعية على هذا الشكل⁽³⁵⁾:



في إطار الاهتمام بالقوالب دائما اقترح المتوكل تزويد القالب المنطقي بقالب معرفي اسمه «المنطق النعسي»، وحدد وظيفته هي رصد العلاقات الاستدلالية التي يمكن أن تقوم لا بين جملة وأخرى، بل بين نص ونص أو قطعة وقطعة أخرى من النص نفسه⁽³⁶⁾ كما يترشح كذلك أن القالب الاجتماعي يتضمن أنواع المعلومات التي توفرها الملكة الاجتماعية، ثلاثة قوالب فرعية: قالب العناصر الاجتماعية - الثقافية الكلية، وقالب العناصر الاجتماعية - الثقافية العامة، وقالب العناصر الاجتماعية - الثقافية الخاصة، ويرجع المتوكل أن تكون القوالب الأخرى قابلة للتفريع نفسه، بحيث يشمل كل قالب منها قوالب فرعية تتفاعل فيما بينها للاستطلاع بمهمة القالب ككل.

الخطوات التالية

في عرضه لتكوين نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، والقوالب التي يتضمنها، تحدث ديك عن كيفية اشتغال النموذج وعن نوع العلاقات التي تربط بين مختلف قوائمه أثناء عمليتي إنتاج

العبارة المعربة وتأويلها، وقد لاحظ المتوكل أن ذلك لم يحصل في كيفية اشتغال هذا النموذج. ولقد هذا الفراغ قدم المتوكل¹⁰⁰ تصورات جديدة للعلاقة الناطقة للتفاعل بين القوالب أثناء عملية التأويل.

إسناد النبر والتنظيم :

قدم ذلك (1999) اقتراحات لصياغة القواعد الصرفية وقواعد الوقعة، كما تناول مسطرتي إسناد النبر والتنظيم بالتفصيل، فظهر أن ما اقترحه ذلك يقدم صياغة جديدة للقواعد المسؤولة عن إسناد هاتين المستويين. وهي هذا الصدد اقترح المتوكل أن تصاغ قواعد كل من النبر والتنظيم طبقاً للصورة العامة التي اقترحها ذلك لصياغة القواعد الصرفية، وقد قام بهذا الاقتراح مستنداً إلى التماثل في كون القواعد التطريزية تقوم أيضاً على فكرة أن مخصصاً ما (إحدى الوظائف التداولية بالنسبة إلى النبر والقوة الإنجازية بالنسبة إلى التنظيم) إذا اتخذ محلاً له مكوناً من مكونات الجملة، أو الجملة كاملة أخذ المكون النبر والجملة التنظيم، على أساس صحة هذا الاقتراح، ويصوغ قاعدتي إسناد النبر والتنظيم على النحو التالي:

قاعدة إسناد النبر

$$n' = [n] \leftarrow \text{ARCHIVE} \left[\begin{array}{c} \text{مخبر (مخبر)} \\ \text{بؤرة} \end{array} \right] E$$

قاعدة إسناد التنظيم

$$\begin{aligned} 1 - \text{خب} / \text{أمر} \text{ (ج)} &= \text{ج} \\ 2 - \text{س} \text{ (ج)} &= \text{ج} \end{aligned}$$

تفيد القاعدة الأولى أن أي مكون يحمل وظيفة البؤرة أو إحدى الوظائف المسؤولة ما عدا المبنى المحور يستند إليه النبر. أما القاعدة الثانية فمفادها أن الجمل الخبرية والأمرية تأخذ تنوعاً متوازلاً. في حين أن الجمل الاستفهامية تأخذ تنوعاً متضاعفاً¹⁰¹.

صيغة التعجب:

خالف المتوكل ذلك في تحليله للجميل التعجبية. فليس التعجب نمطاً جعلها يتناول الخبر والاستفهام والأمر، ولا هو قوة إنجازية يتناول السؤال والوعيد والإنذار وغير ذلك، بل التعجب - في نظر المتوكل - وجه من الوجوه القسومية يميز به المتكلم عن موقفه من محتوى القضية، كأن يستحسن أو يستقبح أو يندم. أما الجملة التعجبية فهي جملة خبرية¹⁰².

نحويا اللغة العربية في النحويين العرب

فقد يتحلق التعجب في شكل عبارات دالة على التعجب، كما في الجملة (١):

- ١- عجباً، صافح خالد خصمه
- ويمكن أن يصر عن التعجب بضم مستعمل استعمالاً إنجازياً، كما هو الشأن في الجملة (٢):
- ٢- أعجب أن صافح خالد خصمه
- لكن التعبير عن التعجب يكون غالباً بواسطة صيغ معلومة بالصيغ الفعل لها بالجملة الآتية:
- ٣- ما أجعل هنذا
- ٤- اعظم بخله
- ٥- إن هذا الشاي ممتاز

إن استدلال المتوكل على خلافه مع ذلك، قاده إلى إدراج التعجب فئة ثالثة من فئات السمات الوصفية الذاتية، على أساس أن التعجب وجه ذاتي وليس قوة إنجازية، كما دمج على اعتباره في أدبيات النحو الوظيفي (ديك ١٩٨٩ - ١٩٩٧)، واعتماداً على التفرع المتوكل تكون الجملة ٦ و ٧ و ٨ جملاً خبرية من حيث القوة الإنجازية لصفية من حيث الوجه:

- ٦- ما أجعل عيون هنذا
- ٧- اعظم بذلك الرجل
- ٨- كم ذا أريد وما أراد

ARCHIVE

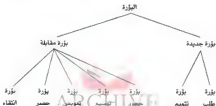
الوظائف النحوية:

يميز في أدبيات النحو الوظيفي (ديك ١٩٨٩) بين أربعة أصناف من المحاور: «محور جديد» و«محور معطى» و«محور فرعي» و«محور معاد». يوضح هذه الأصناف الأربعة من المحاور الرسم التالي^(١٢):



وقد أضربنا أيضاً إلى أن ديك (١٩٧٨) اقترح وظيفة بؤرة واحدة تستند إلى التكون الحامل للمعلومة «الجديدة» أي المعلومة غير المدرجة في مخزون المخاطب، غير أن استدلالات المتوكل^(١٣) بينت أن وظيفة واحدة لا تكفي لتوصد كل خصائص التركيب البؤرية في اللغة العربية أوفي لغات أخرى، فالرصيد الكافي لهذه الضروب من التركيب يتعين التمييز بين بؤرتين

ويستلحق التئجين «بؤرة جديدة» و«بؤرة مقابلة» وهو الاقتراح الذي تبناه ذلك (١٩٨٩) والذي ارتأى - بعد ذلك - أن يقسم وظيفة بؤرة المقابلة إلى وظائف فرعية ثم أضاف التئجل (١٩٩٠) إلى ما اقترحه ذلك وظائف فرعية أخرى خاصة ما سماه «بؤرة التجميع» كما استدل على ضرورة التمييز داخل بؤرة التجميع نفسها بين وظيفتين فرعيتين «بؤرة الطلب» و«بؤرة التجميع» وهو الاقتراح الذي تبناه ذلك أيضاً (١٩٩٠) لتصبح تقسيمات البؤرة على هذا الشكل (١٩٩١):



للكم أهم فصائل اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية كما عبرت عنها كتابات الدكتور أحمد التئجل. وفي فصائلها انعكس أهمية المشروع اللساني التئجلي. ليس فقط بالنسبة إلى اللغة العربية، بل بالنسبة إلى اللسانيات الوظيفية. فقد تبنى من خلال التحليل أن الباحث أسهم بشكل فعال في تطوير النحو الوظيفي اعتماداً على بعض فصائل اللغة العربية. وهو ما يعني أن إمكان جمع البحث اللساني العربي في البحث اللساني الغربي يبقى أمراً معقولاً إذا نهى البحث قواعد الصياغة العلمية.

هوامش البحث

- 1 مصطفى طه، «المناهج العربية الحديثة - دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية»، جامعة الفيصل الثاني - حين النشر: سلسلة رسائل وأطروحات رقم 1 من 1994.
- 2 نديم حسان، اللغة العربية معاصراً، دار الفتاوى، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص 399.
- 3 المرجع نفسه، 10.
- 4 أخيراً هذه التسمية من الدكتور مصطفى طه، الذي يعتمد بالمناهج التراث الثقيلة الأساسية التي تتعدى التراث القومي العربي القديم في شموليته مضمونها لدراساته المنشورة، أما النهج الذي يعتمد منه أصحاب هذه الكتابة فهو ما يعرف عادة بمنهج التراث أو إعادة التراث. ومن غايات أساسيات التراث والمناهج قراءة التصورات الكلية العربية القديمة والحديثة وإثباتها وحل ما وصل إليه البحث العلمي الحديث والتوفيق بين مناهج الفكر القومي القديم والتصورات العلمية الحديثة. وبالتالي إخراجها في حلة جديدة تبرز قيمتها التاريخية والحضارية. فمفرد من المتخصصين حول هذا الموضوع ينظر للمناهج العربية الحديثة، من 99 وكذلك العمل السابق.
- 5 من الكتابات التي شاركه على هذا النهج.
- 6 - نهج الوصي نظرية النحو العربية في ضوء مناهج الفكر القومي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 (1980/1981).
- 7 - هادي بن شويل، القواعد واللغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981.
- 8 مصطفى طه، المناهج العربية الحديثة 1994/1995.
- 9 لم نمرس في هذه الدراسة إلا أن نذكر بعض النماذج من المناهج المذكورة للإطلاع على أعمال بعض المفكرين أمثال: الشوكلي والشارح العلمية، والأول على مجموعة أخرى من المؤلفات ونشير إلى أنها كلها متكررة الكتاب، ونلاحظ مجموعة ويمكن للمطالع أن يجد إعادة كتابة على الكتاب في اللغة للمصادر والراجع.
- 10 N.Chomsky Barrore, Cambridge M I T Press 1980, p-40.
- 11 N.Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique. Tr de l'anglais par Claude Milner, Paris, Ed Seuil 1971, p.12. (1965).
- 12 G.Hymes, Vers la compétence de la communication. Tr de l'anglais par France, Mouton, Paris Hatier 1974.
- 13 أحمد الميالك، المناهج الوطنية - مدخل نظري، منشورات كتاب 1989/1991.
- 14 S. Lak, The theory of functional grammar, North Holland, Amsterdam 1978, p. 1-2.
- 15 عز الدين اليوسفي، فقرة في المنهج النواصية، أطروحة لنيل الدكتوراه، معهد مرقون بكتابة الآداب بطنجة، 1991.
- 16 للإطلاع على التيارات المنهجية التي تساعد على بلوغ النموذج الحاسوبي بطرس كاتيلست-ديسك والشوكلي واليوسفي.
- 17 S Lak, The Lesson in Computational Functional Grammar, Institute for Linguistics University of Amsterdam 1989 p.3.
- 18 N.Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique - p-40.
- 19 المرجع نفسه، ص 10.

- 10 S. De Functional grammar. North-Holland, Amsterdam 1978. p7
- 11 أحمد المتوكل الوظائف الدناتوية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1980، ص 9.
- 12 المرجع نفسه، ص 11.
- 13 مصطفى قطاني، استراتيجيات الأدلة واستراتيجيات التراتيب، جريدة أمال الثقافي (الغرب)، العدد 91، السنة 1987.
- 14 بنظر تحميل ذلك في أحمد المتوكل، فضاءات معجمية، الشركة المغربية للكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.
- 15 مصطفى قطاني، اللغات العربية الحديثة، ص 199.
- 16 بنظر كتاب أحمد علي، تدوين المعجم اللغوي، منشورات دار الكتاب، الدار البيضاء، 1978/1979، ص 104-107.
- 17 مصطفى قطاني، اللغات العربية الحديثة، ص 399.
- 18 أحمد المتوكل، اللغات الوطنية، ص 199.
- 19 أحمد المتوكل، دراسات في نحو اللغة العربية والوطنية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986، ص 200.
- 20 بنظر تحميل المتوكل لهذه القضايا في كتاب: من اليقظة المعجمية إلى اليقظة النحوية، الوطنية للكتاب، الطبعة الأولى، في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987.
- 21 مصطفى قطاني، اللغات العربية الحديثة، ص 40.
- 22 أحمد المتوكل، المتشاعر المتشاعر النحوي في اللغات الحديثة، اللغات الوطنية نموذجاً، مجلة المنظر، ص 19.
- 23 أحمد المتوكل الوظائف الدناتوية في اللغة العربية، ص 33.
- 24 المرجع نفسه، ص 91.
- 25 المرجع نفسه، ص 99.
- 26 المرجع نفسه، ص 97.
- 27 المرجع نفسه، ص 199.
- 28 شليس عبارة ما إحصائية، إذا كان الخطاب قادراً على التعرف على ما نحيل عليه العبارات، أي إذا كانت الترميمات التي تحملها العبارة قليلة تجعل الخطاب يندرج إلى التحال على المقصود، سواء أكان هذا التحال عليه فرضاً معيناً من مجموعة أم مجموعة بوجهة. ويحمل المتوكل للتحال الأولى بـ زيد، قام ليود، والحقالة الثانية بـ: الإنسان، قد التفتت من شفه، بنظر أحمد المتوكل، الوظائف الدناتوية في اللغة العربية، ص 199.
- 29 يلخص ذلك أنه بالمرء الذي يتفهم فيه التناغم والخطاب، معرفة مشتركة، فالتصايرة نفسها تكون كناية إحصائية في وضع لغوي، وتكون غير إحصائية في وضع لغوي آخر، كروية من التفسير، بنظر المتوكل الوظائف الدناتوية في اللغة العربية، ص 199.
- 30 أحمد المتوكل، الوظائف الدناتوية في اللغة العربية، ص 199.
- 31 لفظة الفرق بين الفضا والمحرور بنظر المتوكل الوظائف الدناتوية في اللغة العربية، ص 199.
- 32 لفظة هذا التشابه، بنظر أحمد المتوكل، الوظائف الدناتوية في اللغة العربية، ص 199.
- 33 المرجع نفسه، ص 199.
- 34 المرجع نفسه، ص 199.
- 35 المرجع نفسه، ص 199.
- 36 المرجع نفسه، ص 199.
- 37 المرجع نفسه، ص 199.

- 46 المرجع نفسه، ص: 170 .
- 47 المرجع نفسه، ص: 170-171 .
- 48 يقول الجرجاني: «وأيضا أن من الخطأ أن يقدم الأمر في تقديم الشيء وتأثيره على فاعله، فوجعل مفعولا في بعض الكلام وغير مفعول في بعض، وأن يقال ثارة بالعداوة وأخبر بأنه توسعة على الفاعل والكتاب حتى يظن أنها قوافيه ولذلك سميتها، ذلك من الوعيد أن يكون في جملة المظم ما يدل ثارة ولا يدل أخرى، فعلى أنه في التقديم المفعول، مثلاً، على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص مباشرة لا تكون تلك المبادئ المتأخر، فقد وجب أن تكون تلك القضية في آخر شيء وكل حال، ومن سبيل من جعل التقديم وترك التقديم سواء أن يدعي أنه كذلك في عموم الأحوال، فربما أن يجمعه بين من غيرهم أنه كذلك في بعضها، والتصرف في الخط من فهم معنى في بعض، فمما ينبغي أن يربط من القول به» (المرجاني، دلائل الإحصار، القاهرة، د.ت، ص: 87، نقلاً عن اللؤلؤ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص: 77).
- 49 يسمو الجرجاني ما ذهب إليه بهذا الخصوص (الكفاية والاختصار) بقوله: «قال صاحب الكتاب وهو يذكر الفاعل والمفعول مكانهم يقدمون الذي يولد أهم لهم وقد يشكك أحد، وإن كان جميعاً ههناهم وههناهم» ولم يذكر في ذلك مثالاً، وقال المرجعي: «إن معنى قوله أنه قد يكون من اعتراض الناس في فعل ما أن يقع بالتساوي بينهما ولا يترتب من أولهما، كقول ما يتم من حاله في حال الفاعل في يخرج فبعثت في الأرض ويوسف فيذكر من الذي، أهم جميعاً، ولا يترتب من كل القول منه، فإذا قلنا ولوا مريد الإخبار بذلك فإنه يقدم مكر الفاعل في مفعول، قال أحد من العلماء: «ولا ينبغي أن يقال في المرجعي: أنه يتم من حاله أن الذي هم متفقون له ويستدلون أنه قد يكون كذلك، وهو قولنا كقول جـ: - (الجرجاني، دلائل الإحصار، ص: 81، نقلاً عن أحمد اللؤلؤ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص: 77).
- 50 أحمد اللؤلؤ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص: 77.
- 51 المرجع نفسه، ص: 77.
- 52 المرجع نفسه، ص: 77.
- 53 المرجع نفسه، ص: 77 و 78.
- 54 المرجع نفسه، ص: 77.
- 55 يرى جرجاني أن كل حوار يقوم على مبدأ عام يخضع له كل من المتحاورين (إسهامه في الحوار، وهو ما يسميه مبدئاً التعاون، (Cooperative Principle)، ويشرح من هذا المبدأ العام قواعد أربع (قاعدة الكم وقاعدة النوع وقاعدة الزود وقاعدة الكمية) تنبئ المتكلم في المقامات العديدة، ويشرح جرجاني أن توصف ظاهرة الالتزام التعاوني انطلاقاً من مبدأ التعاون والقواعد المتفرعة عنه والتي أن إلى مصدر الالتزام هو الترتيب المنصوص لإحدى القواعد الأربع مع التزام المبدأ العام، مبدأ التعاون، (ينظر كتابه: (Once Logic and Conversation in P Cole and J Morgan 1975) (نقلاً عن اللؤلؤ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص: 78).
- 56 يصف سورن، الأفعال العربية، صنفين أفعالاً عربية «مباشرة» وأفعالاً عربية «غير مباشرة» ويشرح انطلاقاً من هذا التصنيف نشاط من القواعد الاستدلالية توصف بقدره المتطلب على استنتاج وإزالة الفعل غير المباشر المتجر في مقام معين أو هي طريقة مشابهة معينة (J Searle, Indirect Speech Acts in P Cole and J Morgan 1975) (نقلاً عن اللؤلؤ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص: 78).

87 يقتصر على قواعد مصبوبة السبيلها، ومسلحات الحوار، لمسلح طائفة استقرار قلبية ما مع قلبية أخرى في طبيعة من التسليحات معدلة، وتركز مسلحات الحوار هذه على شروط صديق المتكلم أو المخاطب، كما يجمعها صول في صورة الطريقة «الأفعال القوية»، ومن الأكلة التي أوردتها للمسلحات الحوارية القاعدة التسليحية لاستقرار «الكتاس» حواريا والتي تقول: «يمكن اعتبار معنى الانتماء».

1- ملقيات أحد شروط صديق المتكلم.

2- أي بالاستقواء من أحد شروط صديق المخاطب.

ويظهر، مثلا، أن استقواء الجملة «هل تستطيع أن تتأقلى الكج» معنى الانتماء خارج لهدد القاعدة، إذ إن الجملة عبارة عن استقواء حول أحد شروط صديق المخاطب، أي قيرته على قلبية رغبة المتكلم (Garden 2003: 76). and Lakoff (Conversation Presetals in P Cole and J Morgan 1975) مثلا عن التوكال، دراسات في نحو اللغة العربية الوطنية، ص 96.

88 أحد التوكال - دراسات في نحو اللغة الوطنية، ص 96.

89 المرجع نفسه، ص 101.

90 المرجع نفسه، ص 101.

91 المرجع نفسه، ص 101.

92 المرجع نفسه، ص 101.

93 المرجع نفسه، ص 101.

94 المرجع نفسه، ص 101.

95 المرجع نفسه، ص 101.

96 أحد التوكال الوطنية - الدالوية في اللغة العربية، ص 71.

97 المرجع نفسه، ص 78.

98 المرجع نفسه، ص 78.

99 المرجع نفسه، ص 78 و 79.

100 المرجع نفسه، ص 78.

101 يعرف التوكال وطنية «القادي» كالأق، «القادي» وطنية تستد إلى التوكال الدال إلى التوكال القادي في مقام معنى التوكال - الدالوية في اللغة العربية، ص 78.

102 المرجع نفسه، ص 78.

103 أحد التوكال الوطنية - الدالوية في اللغة العربية، ص 78.

104 المرجع نفسه، ص 78.

105 المرجع نفسه، ص 78.

106 أحد التوكال قلبية اللغة العربية في التسليحات الوطنية - أية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، 1001، ص 78.

107 ضمن هذه الاقتراحات يشير إلى اقتراح عز الدين الموديني (إضافة قالب تعيبي).

108 أحد التوكال قلبية اللغة العربية في التسليحات الوطنية - أية الخطاب من الجملة إلى النص، ص 78.

109 المرجع نفسه، ص 78.

110 المرجع نفسه، ص 78.



- 81 ضمن هذه الاقتراحات، يشير إلى اقتراح من الدكتور الوظيفي إضافة قلب شعبي.
- 82 الاقتراح على النص الذي يدرس لها المتوكل يمكن الرجوع مثلاً إلى كتابه: قضايا اللغة العربية في التساميات الوظيفية، الهيئة التنصية أو التمثيل الدلالي التداولي، ص 17-18، وقضايا اللغة العربية في التساميات الوظيفية، دولة الخطاب من الجملة إلى النص، ص 89.
- 83 أعدد المتوكل، قضايا اللغة العربية في التساميات الوظيفية، الهيئة التنصية أو التمثيل الدلالي التداولي، ص 119.
- 84 أعدد المتوكل، قضايا اللغة العربية في التساميات الوظيفية، دولة الخطاب من الجملة إلى النص، ص 91.
- 85 المرجع نفسه، ص 112.
- 86 من تلك الاستدلالات ما قدمه في كتابه: الوطائيات التداولية في اللغة العربية والتساميات الوظيفية وكتابه الوظيفية والهيئة، نظريات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية.
- 87 المرجع نفسه، ص 114.
- 88 المرجع نفسه.
- 89 المرجع نفسه.



مصادر البحث :

مصادر مصطلحي

- المناهج العربية الحديثة، دروسات نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، جامعة الحسن الثاني - عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل والدراسات رقم 1.
- مناهج الألفية، ولقاءات التراث، نوال الثقافي، عدد 76، 1987.
- المناهج العربية في الثقافة العربية الحديثة (فيديو الطبع).

المؤلف: أحمد

- الوظائف التواصلية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988.
- دروسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987.
- من البنية النحوية إلى البنية اللغوية، الوظيفة اللغوية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987.
- استراتيجيات التصحيح التراثي في المناهج الحديثة الوظيفية نموذجاً، سلسلة الدراسات العدد 7، ديسمبر 1988.
- قضايا منهجية المصطلحات النحوية الحديثة في اللغة العربية، الشركة المغربية للناشرين المتعدين، الرباط، 1988.
- المناهج الوظيفية، مدخل نظري، منشورات مكتبة الرباط، 1989.
- الوظيفة والبنية، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات مكتبة الرباط، 1992.
- أفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، كلية الآداب - الرباط، 1992.
- قضايا اللغة العربية في المناهج الوظيفية، البنية النحوية أو التشكيل النحوي - التداولي، دار الأمان، الرباط، 1998.
- قضايا اللغة العربية في المناهج الوظيفية، بنية النحوي أو التشكيل النحوي، دار الأمان، الرباط، 1997.
- قضايا اللغة العربية في المناهج الوظيفية، بنية الخطاب من الجمل إلى النص، دار الأمان، الرباط، 2001.
- الوظيفية بين الكلية والتميز، دار الأمان، الرباط 2-1.

Chomsky, N

- Structures syntactiques, Seuil, Paris, 1957.
- Aspects de la théorie syntactique, Seuil, Paris, 1971.
- Rules et représentations, 68 Propositions, 1981.
- Barrois, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- The Minimalist Program, MIT press.

Dik, S

- Functional Grammar, North - Holland, Amsterdam, 1978.
- The Theory of functional grammar (Part 1, The structure of the clause, Dordrecht, Foris 1989).

الكوييتو الديكارتي

أ. محمد فتنديل (*)

دراسة استثنائية تداولية

إن الاستشكال الذي يقترن بالخطاب الفلسفي هو الية حجاجية ملازمة لهذا الخطاب. ولقد يتخذ الاستشكال صورة الشكل كما هو الشأن في فلسفة ديكارت لكن لما رأينا لتعليم ديكارت هذا التعليم الشكل والوضوح والهداية والتسليم بوصفها مفاهيم أولية لها طابعيتها اليعاقبة التي تظهر على كل شكل واضطرار. فقد علمنا أننا جمعنا من الاستشكال حول استثنائية الشكل الديكارتي وحسنة الكوجيتو.

أصبح مع هذا التعليم القول إن فلسفة ديكارت فلسفة استثنائية هل الشكل الديكارتي استثنائي أم لغيري؟ هل ظهر ديكارت بالكوجيتو حفسا فحما يشبه الخلق من عدم، أم استدلالا استمر فيه كل شروط استعمال الخطاب والفكر الطبيعي؟

١ - استشكال الشكل الديكارتي

تربط فلسفة ديكارت بأمرين أساسيين: الأول هو الشكل الذي يدعى في الغالب الأعم بالشكل النهجي. والثاني هو الكوجيتو الذي يعد الحقيقة الأولى في هذه الفلسفة.

١ - ١ - فحص الصفة المنهجية للشكل الديكارتي

كل الديكارتيين يشهدون عن «الشكل النهجي» باستثناء ديكارت. فلا توجد في منه الفلسفي - كما نشره آدم ولانزي - هذه العبارة. إنها توجد فقط لدى الشواخ والمطلقين^(١). وحتى إن سلمنا بدهوى أن الشكل النهجي يوجد معنى لا نقطا في الفن الديكارتي. فإن هذا التعليم يستلزم جملة من الأمور:

(*) مقال - المغرب.

الكوجون الديكارتي

لأنها الشك في المنهج، لا بد من فهم الشك المنهجي على أنه تنظيم صارم للأشياء المؤهلة لأن تكون محل شك. لكن لا شيء هي فلسفة ديكارت يدل على وجود تنظيم صارم للشك. ماذا تكون الصرامة المنهجية إن لم تكن لشكها في كل شيء بما في ذلك المنهج؟ لكن ديكارت لا يقدم دليلاً يثبت له بأن يشكك في كل شيء عدا المنهج. وهذا معناه أن من صفات المنهج لدى ديكارت التسبب والتحكم لا الصرامة والتعليل. وعليه فإن شك ديكارت لم يكن منهجياً لأنه يستثني المنهج من الشك.

الثاني هو عدم ضرورة ديكارت بالشك. إن الشك الذي لا يطال المنهج هو شك نعتز عليه لدى كل الفلاسفة. لأنه ما من أحد منهم، بمن في ذلك الرعياتيون، إلا ويضع نظاماً من الأفكار يقدر به على الحكم إن إثباتاً أو نكياً.

الثالث هو أن الشك اعتقاد لا نظراً، إن النظر مجاز السائر الاعتقادات، أي إن الناظر حال نظره لا يحول كونه شاكاً، لأن النظر يضاد الشك. وعلى فرض وجود الشك المنهجي بمعنى، فإنه لا يقبل الرد إلى ما هو نفسي. وذلك لأربعة اعتبارات:

- أ - يطعن ديكارت على مسحة قيمة معروفة.
- ب - إن المنهج له قيمة استكشافية وإنتاجية بدليل أن تطبيق قواعد المنهج هو الذي أوصل إلى اليقين.
- ج - إن الشك هو الصرامة الأولى للمنهج من جهة أن هذا الشك هو تطبيق للقاعدة الأولى منه.

د - إذا كان الشك المنهجي شكاً بالمعنى النفسي، فإن كل المجهودات الديكارتية لا يبرهن أن يكون علماً خالصاً وصارماً كما أراد.

من بين الأدلة المقدمة على مسحة النظر إلى الشك الديكارتي بوصفه شكاً منهجياً هو أن هذا الشك المرة للمنهج. وتطبيق القاعدة الأولى منه. وبهذا الاعتبار فإنه يلزم أن يشمل هذا الشك كل شيء إلا المنهج، أي أن الشك يتعلق بالمعنيين لا بالأليات. وهذا مغاير لما استبعد من أبحاث في نظرية العلم. ذلك لأنه إذا لم يتم الشك في المنهج فإنه لم يتم الشك في أي شيء، لأن المنهج يقوم مقام البنية الأساسية التي اعتمدت بها ديكارت إلى توليد الأفكار بعضها من بعض، والانفعال من المقدمات الموضوعية إلى النتائج اللازمة عنها. نظراً لهذه الأهمية كان النقد الذي يوجه إلى المنهج هو أهم أنواع النقد في نظرية المعرفة. يمتنع أن النظر إلى الوسيلة أكثر أهمية من النظر إلى المضمون، ولا يخفى أن من يمنع من أن يعتمد فعل الشك حدود المنهج. يعتمد فقط أن يوسع من أسباب دخول الشك على الموضوعات، سواء كانت موجودات أو سامعيات. وبالمخاطبة إنه يفهم أن يحدد من أسباب دخول الشك على الأليات. فيكون التفلسف الذي يوسع دخول الشك على المنهج كمن يسلم بمسحة الآلة التي

توصل بها لتطور الفلسفي. وهذا مردود لأن النهج الفلسفي ليس منهجاً بديهياً، إذ هو مقطوع عن النسبة إلى الممارسة الصناعية المبرورة.

الظاهر أن ديكرت في معانته لتطبيق الشكل على النهج، يكون قد أدخل بعداً الانتقالي في مكونه المنهجي، إذ لا يكون الخطاب الفلسفي، بما هو خطاب منهجي، متسقاً حتى يتمكن من الوفاء بما شرطه في منهجه. ومعلوم أن القاعدة الأولى في منهج ديكرت تقضي أنه يجب ألا يقلل أبداً شيئاً ما على أنه حق ما لم يبين أي بداة أنه كذلك، بمعنى أن التجنب بمثابة التسرع والسرول في الحكم، وألا أدخل في أحكامي إلا ما يمثل أمام عقلي في وضوح وشمير بحيث لا يكون لدي فرصة لوضعه محل شك⁴⁷. قلبي هذه القاعدة بعدم قبول أي شيء على أنه حق ما لم يعرف بداة أنه كذلك، ولا غرو أن النهج من جملة الأشياء التي كان لازماً أن يشملها الشكل، لكن ديكرت لم يفعل ذلك لأنه كان يروم التأسيس كنهجاً اتفق له ذلك.

١-٢- التخطيط في تأسيس المنهج

إن بداة المنهج لا تلزم من تطبيق قواعده، بل هي محصول التكوين الشطبي لديكرت، إذ لما كان قد اشتغل قليلاً بالنطق والتحليل الهندسي والجبر، وخبر مزاجاً هذه العلوم وهويها، فإنه فكر في بناء منهج جديد يكون مع اعتوائه على مزاج تلك العلوم خالياً عن هيوبها⁴⁸. وهكذا يلاحظ أن ديكرت يجهج في مقال من المنهج، **بني سرفيس** متعارضين، من جهة يشترط أن تكون مقبولة أي على مسطرة منطقية الطلب، ومن جهة أخرى يقبل بصحة النهج استناداً على تجربته الشخصية فقط، وبمنهجه هذا هي إثبات صحة النهج بكون ديكرت قد أدخل بما شرطه في قواعده، أي هذا التخطيط، بين التأسيس للدليل والتأسيس للمسلم به، بتخلي أكثر في علاقة الميتافيزيقا بالنهج.

من المعلوم أن ديكرت يوجد بين الميتافيزيقا والنهج في مستوى معين، كما يفرق بينهما في مستوى آخر، وبسبب ذلك لم تسلّم علاقة للنهج بالميتافيزيقا من أمة الدور، إذ إن النهج يحتاج إلى ميتافيزيقا ضرورية، كما أن الاشتغال بالميتافيزيقا تابع للنهج. وقد كان ديكرت واعياً بهذا الإشكال، فمن بين المهام التي تولي كتاب «التأملات» إنجازها هو البحث عن حلول مسقة لهذا الإحراج. المنهج يؤسس للميتافيزيقا التي هي نفسها تضمن صحة النهج، إن الدلالة المستفادة من هذا الإحراج هي أن الشكل ليس منهجياً بأي حية من الجهات، كيف يعقل أن يكون المنهج غير المؤسس أساساً للميتافيزيقا؟ وكيف يدع أن يكون الشكل غير المؤسس منهجاً للشك في الحقائق الرياضية الرابعة؟

إن هذين السؤالين يفرضان أن تتناول الشكل الديكرتي تالواً آخر غير الذي درج عليه الطلب من اشتغال على هذا الموضوع، إن ديكرت لا يتكلم عن الشكل لتفهجي ولا يستطيع أن يف ذلك، بدليل أنه لم يتوصل إلى استنتاج القاعدة الأولى إلا عند بداية التأمل الثالث، حم

يقول: «يبدو أنه يمكن أن أضع قاعدة عامة، وهي أن كل الأشياء التي ندرکها بوضوح تلم وتميز هي كلها أشياء حقيقية»^{١٠}، وهذا معناه أن الشك لا يمكن أن يدلل عليه انطلاقاً من التأمل الأول، لأن هذا الشك لا يلزم عن قاعدة تم استنتاجها بل عن قاعدة تم تبريرها في التأمل الثالث^{١١}. أضف إلى هذا أن من يتناول الشك الديكارتية كشك منهجي إنما يقبب التسلسل الاستدلالي للتوجه التأسيسي لدى ديكارت، وبين ذلك أنه لا يؤسس المنهج إلا في نهاية التأملات الميتافيزيقية، وأن من ينظر إلى المنهج خلاف هذا النظر لا بد أن يجعل المنهج أمراً خارجاً بكيفية كلية عن الميتافيزيقيا، رغم أن فلسفة ديكارت كانت تقوم الجمع بين المنهج والميتافيزيقيا، وهذا ما يفسر تحوط ديكارت من الشك في المنهج كما في العقل.

لم يشك ديكارت البتة في العقل الذي يعد المنهج تجلياً له، ذلك أنه إذا كان المنهج في خدمة العقل للتشغل ببناء ميتافيزيقيا جديدة، فإنه من غير المعقول تأسيس الميتافيزيقيا على منهج يوضع محل لشكك. وهذا دليل آخر على أن ديكارت استبعد عن تبصر عبارة الشك اللغوي. ولو كان الشك الديكارتية منهجياً، فإن الجهد العظيم لديكارت في بناء المنهج بوصفه شرطاً لإمكان الميتافيزيقيا، بما هي متعب للملم بإطلاق سينميج سدي. والحال أن مشروع ديكارت كان مشروعاً عقلياً لم يشترط فيه تأسيساً قبل المنهج بل فقط تأسيساً لمنهج جديد وضع وضعا لمعالجة غير مسبوقة لموضوع الميتافيزيقيا.

وهكذا عندما يطالع ديكارت مشروع الشك في الحواس فإنه يبرز هذا الموقف من الحواس اعتماداً على معطيات متداولة أي باعتبار أن الشك يبين لنا طريقاً سهلاً للغاية لتفريد عقلاً على الانفكاك عن الحواس^{١٢}. إن مدلول هذه الحجة المتداولة هو أن ديكارت لا يشك في العقل وبالتالي في المنهج، لأن الحواس وحدها هي المتهمة بظن الإنسان وضلاله.

١-٢ - المداواة في الفكر عند ديكارت

إذا لم يكن الشك الديكارتية منهجياً فبماذا تكون طبيعة هذا الشك؟ إن هذا السؤال يمكن الجواب عنه انطلاقاً من نص تضمنته التأمل الأول من كتاب التأملات. يقول ديكارت: «قد كان لدى عقلي منذ زمن طويل رأي فسحواه أن هناك إلهاً قادراً على كل شيء، هو الذي خلطني وجعلني على هذا النحو الذي أوجد عليه، لكن ما الذين يضمن لي بأنه قضى قضاءً ألا يكون هناك أرض، ولا سماء، ولا جسم معند، ولا شك، ولا مقدار، ولا حيل، وقضى مع ذلك أن أحس بهذه الأشياء جميعاً، وأنه لا يبدو البتة أن يوجد كل هذا على نحو آخر، ثم لما كنت أحكم أحياناً على الآخرين بالخطأ في الأمور التي يفتنون أنهم على معرفة ببنية بها، فإن ما يدبرني أن يكون قضى بأن أخطئ كلما جمعت اثنين وثلاثة أو أحصيت مبرماً ما أو أوقعت حكماً على شيء أسهل من هذا، إن كان ثمة شيء أسهل»^{١٣}. تجدر الإشارة إلى ثلاثة أمور في هذا النص:

- أ- توسيع الشك العقلي ليشمل كل العالم الخارجي.
- ب- توسيع الشك ليشمل أيضا أحكام الآخر، أي ما ليس أنا.
- ج- توسيع الشك إلى عداء الأفعصى ليشمل في نهاية المطاف قيمة الأحكام التي تصدر عن الأنا.

يقدر ديكارت أنه حتى في الأمور السهلة جدا يكون عاجزا عن التحقق من وضوح وتعيز أحكامه الخاصة. وهذا يعني من بين ما يعنيه أن النهج بالعنى الخاص لا يمكن أن يكون مستثنى من هذا الشك، ما دما نعلم بصحة المعركة الفاشلة بأن حكمي يمكن أن يكون خاطئا بصدد الأمور الأكثر سهولة. أضف إلى هذا، إذا كان الحكم محل شك، فإن ما يصدق على الحكم يصدق كذلك على ملكة الحكم المعرفي. بدليل أن من يشك في القدرة على معرفة حاصل جمع اثنين وثلاثة إنما يشك في ملكات العقل، يشك أيضا أن من مقتضيات هذا النص أنه توجد صورتان للشك:

الصورة الأولى هي أن النهج بالعنى الخاص، أي بما هو جيلة من التواعد التي يتوصل بها لتحصيل المعرفة الحقة، لا يمكن أن يكون بمنأى عن الشك.

الصورة الثانية هي أنه إذا كان الشك يشمل الحكم المعرفي، فإن هذا الشك يشمل أيضا العقل. وبالجمع بين الصورتين يتبين أن شك ديكارت لم يكن شكا منهجيا كما لم يكن شكا ميتافيزيقيا، بل كان شكاً في وجه التعدية شكا بتطرفه - هو شك متطرف لأن النص المشار إليه أعلاه يميز بين أمرين - الأول هو القدرة على إصدار الحكم، والثاني هو امتناع البرهان على معرفة صحة الحكم بالنسبة إلى الذات، إن الحكم على أن حاصل جمع اثنين وثلاثة يساوي خمسة هو أمر، لكن الشك في قدرة العقل على التحقق من صحة هذه العملية هو أمر آخر. نستنتج من هذا التمييز بين القدرة على إصدار الحكم والشك في قدرة العقل على التحقق من صحة الحكم، أن ديكارت يشكك في قدرة العقل على إصدار الحكم الحق، وهو ما يبين الصفة العقلية لهذا الشك بدليل أن الذات المعارضة صارت جزءا لا يتجزأ من الموضوعات التي هي محل الشك. وهكذا إذا كانت معرفة كل واحد بذاته معرفة غاية في الصعوبة، بحيث يجوز أن تكون هذه المعرفة مقترنة بالشك، فإن السؤال الفلسفي لديكارت ليس هو ما إذا كان هذا الشيء حقيقيا بل هل «أنا مجنون»¹⁴⁹. إن من يتشكك في حاصل جمع اثنين وثلاثة لا بد من باب أولى أن يتشكك في جوهر ذاته، أي الشك عما أكون أنا، هل أنا هو هذا الهيكل أو أني جسم من الأجسام الوجودية داخل هذا الهيكل، أو أني مجرد جوهر متميز عن هذا البدن؟ إن هذه الأسئلة تبيح أن الشك الديكارتي لم يكن شكا منهجيا بل شك متطرفا

٢- الشك الديكارتي وجه التفكير الاستقصاء

بعد أن وضعنا على دعوى منهجية الشك الديكارتي، ننتقل الآن لنحصر الصفة الاستقصائية لهذا الشك، يعرف الشك بأنه أحد حوشي الاستقصاء، فهذا يكون لما يحول المستقص أو يشك فيه^(١) بحيث إن كل شك استقصاء وليس كل استقصاء شكاً. وإذا صرنا أن الشك هو استواء طرفي الصدق والكذب مع التردد بينهما على جهة التسوية^(٢) بسبب عدم ظهور ما يمكن أن يبنى عليه العاقل الأمور المعبرة^(٣)، صرنا أيضاً أن المعضلة الأساسية هي كيف يمكن تحديد ما يبرر ترجيح أحد الطرفين المتساويين؟ ولما كان لا وجهان إلا مرجح، فإن مطلب ديكارت هو إظهار هذا المرجح بوصفه مبدأ اليقين، معلماً أن الشك هو مبدأ الريب، لقد واجه ديكارت صعوبتين في استثمار شكه استثماراً استثنائياً، الصعوبة الأولى تكمن في تسليمه بعمله من المفاهيم كالشك والتوضوح والتميز بوصفها مفاهيم أولية، الصعوبة الثانية تتعلق بمجزئه عن تحويل الأسئلة اللازمة عن الشك من أسئلة تقريرية إلى أسئلة استقصائية.

فيما يخص الصعوبة الأولى إن ما هو أول في العنق الذي ينهجه ديكارت هو الأول في العقل واليقين بذاته وما كان هنا بذاته لا يستقيم بصدده استقصاء للشك، لأن من سمات المبدأ في فلسفة ديكارت أن يكون متصفاً بالتوضوح، والبداهة بحيث لا يمكن لعقل أن يشك في صدقه، لقد كان ديكارت يقبل المفاهيم الشكالية أحياناً تنافي ذلك مع توجهها البداهة والشك، على أنها غير قابلة لأي استثنائ، حيث يمكن القول إن الشك يدهي معلماً أن البداهة بداهة، إن البداهة تختلف عن الشك دلالية، لأن الأولى إثبات من أول الأمر ومن غير دليل، أما الشك فهو التردد بين الإثبات والنفي، إلا أن هذا الاختلاف الدلالي يخفي التقابلاً في استعمال الإشكالات الفلسفي، يرد ما يبرز اختلاف ديكارت في استثمار منهجية الشك استثماراً استثنائياً إلى حيادية مفهوم البداهة في علاقته بمفهوم الاستقصاء^(٤)، ويبرهن ذلك هو أن البداهة مفهوم غير استثنائي، أو كل إن البداهة تتساوى بالتضاد مع الاستثنائ، حيث معنى عدم الاستثنائ هو غياب ما هو إشكالي^(٥)، وإذا تبين أن البداهة تسلك ما يعرف بداهة، صح أن البداهة تحدد الحاجة إلى المبدأ ضمن رؤية تضع هذه الحاجة خارج كل استقصاء، ولا يخلو أن يكون الشك قد استطاع بتحقيق هذه الحاجة، إلا كل في المعارضة الفلسفية لديكارت لتقرير لا طلب للحواب أو المرجح، ذلك أن ديكارت لا يميز بين الشك والتعلم بالشك، أو أنه تعمد الخلط بينهما لإنجاز هذه الحاجة إلى المبدأ، لأن العاقل دائماً أشك لا يكون شاكاً، وإنما يكون معتقداً اعتقاداً جازماً، فإن كان القول مطلباً للاعتقاد فهو علم نظري، وإن لم يكن مطلباً فلا شك أيضاً بل هو جيل مركبة^(٦)، وإذا صح هذا، وصح معه أن عبارة «أنا أشك» معناها «أنا أفكر بأنني أشك» صح أيضاً أن القول «أنا أشك» هو علم نظري لا تردد بين الإثبات والنفي.

أما فيما يخص التسمية الثانية، فيمكننا أن نقف على طبيعة أسئلة ديكارت التي لم تكن سوى أسئلة تفكيرية فسيولوجية مثلاً: الميت أنا ذلك الشخص عينه الذي يشك الآن هي كل شيء على وجه التفريبية هو سؤال تقرير لا سؤال الطالبي للجواب. فليس كل سؤال يسر عن الاستفهام، بل قد يعبر عن معنى الخبر، مثل سؤال التقرير وسؤال التنبية وسؤال التوجيه¹⁴. وبطبيعة المسألة فإن أسئلة ديكارت هي أسئلة على مستوى التركيب لا على مستوى الدلالة والتداول، إن الناظر في أسئلة ديكارت يعرف «علية» الذي هي ظاهرة لا يستعمل إلا في مواقع الشك، بكتشف أنها أسئلة استثنائية وليست استفسامية، وعلى الإجمال فإن ما وليه ديكارت من استنتاجات على الشك لا يمد جواباً عن استفهام، لأن بداهة هذه الاستنتاجات وأهمها الكوجيتو، لازمة من الإقرار بالشك والجزم به. ولهذا إذا جاز أن نقبل بداهة الكوجيتو بوصفه لازماً، فإنه من باب أولى يجب أن نقبل بتبعية وبداهة «الدوبيتو» (أنا أشك) بوصفه ملزوماً. لا نزع هنا أن العلاقة بين الشك والتفكير هي علاقة تلازمية من الناحية الدلالية. فهذا باطل منطقياً باعتبار التزايل القائم بين اللصطين. إن العلاقة التي تربطهما دلالية هي علاقة الاستلزام الثبوتي بمقتضى أن كل شك تفكير، أما الاستلزام الثبوتي للعكس فغير صحيح، لأنه قد يكون التفكير إثباتاً أو نقياً أو تصورياً. إن التسود من إثبات التلازم بين الدوبيتو والكوجيتو يخص خاصة أسباسبية وجوهرية في طبيعة ديكارت، خاصة اليقين.

٢-١ - التلازم بين الدوبيتو والكوجيتو

حين تعقينا الكوجيتو في كتاب «التأملات» نبين لنا أنه يتصف بجملة من الخصائص نذكر منها ما يلي: اليقين والأسية والانعكاسية. نلاحظ أن هذه الخصائص لتطبق أيضاً على الدوبيتو تطبيقاً أولياً، فإذا كان من الممتع الاستفهام عن النتيجة (الكوجيتو) فإنه بالمثل لا يمكن الاستفهام عن المقدمة (الدوبيتو)، لأنه لو أخضع ديكارت الشك للشك لما انتهى إلى الكوجيتو. إن الشك إذن قد وضع وصفاً، ولم يكن ديكارت يدعنا من بين الفلاسفة، شاكراً إشكالاتهم، سواء كانت عن طريق الشك أو غيره، هي إشكالات لا أصل لها إلا ما يفرضه الخطاب والتخاطب، ولعل الفرق الوحيد في موضوع اليقين، هو أن الكوجيتو قد أخلق دائرة التحليل استدلالاً، أما الدوبيتو فقد أغلقها من قبل تسليماً ووضعا. وعلى هذا، فإن أساس الفلسفة الديكارتية ليس هو الكوجيتو. كما يدعي إلى ذلك أكثر من تولي التفلسف على الكوجيتو، بل إن الدوبيتو على وجه الدقة والضبط هو الأساس، أو قل أساسها هو مسلمة عدم قابلية الشك للشك. فمن هذه المسلمة تصدر كل الحقائق الفلسفية تبعاً. وتتمايز هذه المسلمة عن الكوجيتو بثلاث خصائص:

الخصيصة الأولى: الاستثناء عن الحقائق الأخرى، هي المقابل إن الكوجيتو يشترط إلى غيره إن بداية أو نهاية.

الخصيصة الثانية: إن هذه السلسلة بينة بذاتها، أي تتصف بالبداهة، وإن من ينكر بداهة هذه السلسلة لا بد أن يمر بنقيضها، ليضطر في التسلسل إلى مالا نهاية، وبالتالي لا مخرج إذا تم الشك من أجل ذات الشك، فبخلاف عن أن التسليم ينقيض للسلسلة هو تسليم أي عدم الشك، فيكون قد تحقق المطلوب في إثبات أن الشك لا يقبل الشك، أو على الأقل يتضح تداولها أن الشك من أجل الشك لا يجلب منفعة ولا يدفع مضرة.

الخصيصة الثالثة: إن هذه السلسلة هي الحلقة التي تعرضت عنها حقيقة الكوجيتو. وإذا جمعت هذه الخصائص الثلاث كلها أصبح أن الشك أصل الأصول في فلسفة ديكارت، وسنذهب إلى القول إن الدوبيتو تجتمع فيه صفتان لا تجتمعان في الكوجيتو، هما الأسلية والآنسية. في الظاهر إن مراد ديكارت من ممارسة الشك هو الاستغناء عن ثبوت ما يوجد في الخارج وبسطة ما تحقق في الداخل، إلا أن قول ديكارت، «لما أشك واستنتاجه من «لما أشك» يأتي أشك» قولاً آخر هو «لما أفكر» بين أن شكك ليس له من الاستغناء شيء، وليس لديكارت من حيث يتجوز به من هذه التهمة التطورية، على الرغم من قوله «لما أشك» ذلك أنه كان يجب أن تكون «الفة الخامسة بالشك» مطابقة عن لغة التي يقوم بالشك¹³ أو هل يجب أن تكون الة الواسطة لغة غير الفلسفية. ومن نتائج هذه الملاحظة ذات الأصول القوية أن الشك لا يوضع في بداية أصل فلسفة ديكارت، إلا من أجل استبعاد بمجرد وضعه.

ومن منظور هذا التناول يكون «الدوبيتو» هو الأس الذي تفرع منه الكوجيتو، ولهذا إذا كان مؤرخو الفلسفة يجمعون إجماعاً أن الكوجيتو هو الأصل الأول في فلسفة ديكارت، فإننا نجعل من الدوبيتو أساساً، ولا يخفى أن مرتبة الأس أعلى من مرتبة الأصل، إذ إن الأس لا يكون إلا أصلاً وليس كل أصل أساساً¹⁴، وإن «الكوجيتو» فرع من غيره، وإن سميناه بتجاوز أصلاً، وفي المقابل فإن الدوبيتو هي التوسيع الفلسفي الديكارتي ليس فرعاً من الكوجيتو، وعلى هذا كان أعلى مرتبة منه بالاعتبارين، وهما أن الدوبيتو آمن وأصل معاً، ذلك أنه الأصل حقيقة لا تجوز، يعقني أن الأصل ما يدق منه، ومعلوم أن ديكارت بدأ من الدوبيتو، وليس لائق أن يقول بأن حتمية الدوبيتو تبني على قاعدة عامة، وهي «من أجل أن نشك يجب أن نشك»، الأمر الذي يدل على أولية التفكير على الشك. في الواقع إن هذه القاعدة تدل على ثلاثة أمور:

أولاً: إن وثبة التفكير عند ديكارت أعلى من وثبة الشك.

ثانياً: التفكير شرط للشك.

ويعرف الشرط بأنه ما يتوقف عليه وجود الشيء، فإذا نظرنا إلى شرطية التفكير ثبت لدينا أنه لا شك إلا وهو تفكير، بحيث يمكن أن نستنتج من هذه القاعدة العامة عدداً من الصيغ تكفي بذكر ما يأتي منها:

- كل شك يتوقف على التفكير.
- لا شك إلا مع التفكير.
- التفكير شرط في الشك.
- لا بد من الشك من التفكير.

ثالثاً: الصلة الاعتدالية للتفكير

يعرف الاقتضاء بأنه قول يلزم من القول وتقيضه ^(١٢)، ومعلوم أن فاعل «أنا أشك» يكون مفكراً، كما أن فاعل «أنا لا أشك» يكون مفكراً أيضاً، ذلك أن عدم الشك كوجوده لا يصبح إنشاده لأي شيء حتى يستوفي شروطاً عقلية الوصف، وأول شروط وجود هذه المناسبة أن يكون الذي أسند إليه الشك أو عدمه مفكراً، فلا معنى أن نسندهما إلى الدابة والجماد، وعلى هذا كل التفكير شرطاً في الشك وهي جملة أي شرطاً في الإدراك والتصور والإنشاء والقضي والإرادة.

محمول تحليلنا لهذه القاعدة أنها تثبت تبعية الشك للتفكير لا تبعية حسية الدوبينو لحسية الكوجينو بدليل أن هذه القاعدة التداولية العامة تبرز حسية الدوبينو وليس حسية الكوجينو، التي يمكن استنتاجها من قاعدة عامة أخرى وهي من أجل أن تتكرر يجب أن تكون موجوداً، إذن شتان بين تبعية الشك للفكر وتبعية القيمة المعرفية للكوجينو للقيمة المعرفية للدوبينو، ففي المستوى الأول الشك تابع للفكر باعتباره أن الشك جهة من جهات التفكير، أما في المستوى الثاني فإن يقين الكوجينو مشتق من يقين الدوبينو أو على أقل تقدير أنه أصلي فيه في نظام الوجود.

٢-٢- الدوبينو والفاعلية الذاتية

من الطرق التي انتهجها ديكارت في التفسير عن لعدم العقل هو طريق إخراج العنصر إلى مثله، وهكذا نقراً في عدد من تصويحه عبارات مثل «أشك بأنني أشك» أو «أفكر بأنني أفكر» في إشارة إلى المزيد من إعمال الشك حتى يحيط بالشك عينه، أو هي إشارة إلى المزيد من إعمال الفكر حتى يصير الفكر موضوعها نفسه، إن هذه المعرفة التفاعلية التي لا تفصل الفكر عن نظيره تطبق أيضاً على الشك، إذ يمكن أن يعتمد الشك على أعضاء مختلفة نذكر منها:

- شك الشك الذي يشير إلى إعمال الشك إعمال وحدة.
- الشك بالشك الذي يشير إلى إعمال الشك حيث الياينة بين الشاك والوسيلة.
- الشك في الشك الذي يشير إلى إعمال الشك حيث الياينة من قبل ثابتي الذات عن الموضوع.
- الشك بالشك الذي يشير إلى إعمال الشك لذاته.

الملاحظ هو أن الشك تبعاً للمصوغ الثلاث يتطلب تسلسلها بين مرتبة الوسيلة والموضوع والفاينة. مع افتراض وجود مرتبة أصعبية للشك هي عرقية الذات. وتقف في هذا المقام على صيغة «الشك في الشك» التي تشير إلى انعكاس الشك على ذاته على نحو يحدث المفارقة في الوحدة. وهذه الصيغة هي الأقدر على إثارة هذا العنصر الحزني الدوبينو الديكارتي، أي أن

الكوجيتو الينكاري

عبارة «أشك في أنني أشك» هي جملة تقريرية لها معنى جزئي، فمن يتفلسف هذه العبارة لا يكتفي بالشك، بل ينتقل إلى تقريره قصد تحصيل اليقين عن شيء ما، أي تحصيل اليقين على أنه يفكر. لهذا السبب نرى أن حدية الكوجيتو مأسولة في المطابقة بين الشك والتعبير عن الشك من جهة، كما هي مأسولة في قابلية الشك للإنكار على ذاته بما هي قابلية مواجهة لكل جهات التفكير من جهة أخرى. أضف إلى هذا أنه بفضل هذه القابلية للإنكار صارت أعمال الوعي أفعالاً حاسية¹⁰، إن هذه السلازمة بين يقين الدوبيتو ويقين الكوجيتو واضحة، ذلك أن الدوبيتو يصير بغيرها بمحور التعبير عنه، وبالتالي فإن الكوجيتو يكون صادقاً كلما تخطته أو تصورته في العقل¹¹. وباعتبار أن التعبير تفكير بناء على ما استجد في علوم اللغة وحققتها، فإن الشك لا يلغي ذاته بذاته، حتى لو كان شكاً مطلقاً، إن الذي يلغيه هو التعبير عنه، أي التفكير فيه، وعلى هذا فالمراد بقولنا إن ديكارت لا يشك في الشك هو أن ما لا يحضج للشك هو التعبير عن الشك، أو قل إن ما لا يحضج للشك هو التفكير في الشك، الأمر الذي يوجب أن حدية الكوجيتو مسبوقة بيقين آخر وحقيقة عليا هي حقيقة الدوبيتو. هل تخفي من خلال هذا أن يكون الكوجيتو قضية حسية؟

٢-٢- الكوجيتو بعد المنهج والينكاري

يستبعد ديكارت أن يكون الكوجيتو شريحة للمنهجية الترابلية الهرمائية، وإذا علمنا أن اليقين المنسوب إلى مقدمات البرهان يقضي تحكسي وليس بغيرها¹²، نرى لنا العلة في اعتراض ديكارت على أن يكون الكوجيتو مسبقاً، إذ ليس له من الاستدلال شيء، وليس له من التحكسية شيء، بل هو قضية حسية، تكن إذا كان قضية حسية، فبم نبرر حاجة ديكارت إلى الله، بعد أن أدرك الحقيقة الأولى، إن لم يكن هذا دليلاً على عدم سكون عقله إلى هذه الحقيقة؟

يعن ديكارت بأنه لا يضر على أن يعتمد الكوجيتو من نفسه بحيث لا يفي إلا أن تكون هذه الفكرة قد أُلغيت إليه من طبيعة هي في الحقيقة أكثر منه كمالاً، وإذا أدرك الإقصاء بكلمة واحدة عن تلك الطبيعة فإن المراد بها الله¹³، حاصل هذا القول أن الله دليل على صحة الكوجيتو، كما أن الكوجيتو هو دليل على الله وطيه، وبم من هذا أن ديكارت كل يعتقد اعتقاداً بأن الكوجيتو حقيقة تحتاج إلى تأسيس، وكونها حقيقة مع حاجتها للتأسيس هو ما جعل من الكوجيتو قضية تمثل تلك القيد الأصلي للتأسيس الفلسفي¹⁴، الحقيقة الأولية هي أساس كل شيء.

إن ما نرومه بالإشارة إلى هذه الحقيقة هو البحث عن الطريق الذي أغضى به إلى هذا الوضع، أي البحث عن الكيفية التي بها عقل ديكارت أن يكون الله هو الذي يضمن صلاحية الكوجيتو، الذي هو نفسه يضمن صلاحية التداخل على وجود الله. إن اكتشاف المبدأ الميتافيزيقي للكوجيتو هو من طرفنا وحدة المنهج والعقل لدى ديكارت، إلا أنه بالاتصال من العقل إلى المنهج يترسّ يقين الكوجيتو للآزواج، فمن جهة يجب التسليم بأن هذا اليقين

حده على مستوى العقل، ومن جهة أخرى يظهر أن هذا البين استدلالي على مستوى المنهج، فهل يقبل الكوجيتو استدلالي أم حدسي؟

٢ - الكوجيتو بين التأويل

٢-١ - التأويل القياسي للكوجيتو

يبدو الكوجيتو في أغلب صيغته، باستثناء صيغة «أنا موجود» مفكراً، على أنه معنى مركب فاسحاً، إذاً أحدنا بشر الطاء بلاء القياس في المنطق التقليدي، فإن الكوجيتو هو من نوع قياس الضمير الذي اضمرته مقدمته الكبرى، وسواء قبلنا بحسية الكوجيتو، وبالطرائق التي توصل بها ديكارته للوصول إليه، فإن الكوجيتو يعقل القياس التالي:

كل ما يفكر موجود
وأنا أفكر
إذن أنا موجود

إن هذا القياس يتكون من صيغتين شخصيتين (القدمة الصغرى والنتيجة) ويمكن صياغته على صورة الألفية الأرسطية من نوع:

كل إنسان فان
كل إنساني إنسان
إذن كل إنساني فان

الآن يمكننا أن نهمم الصيغة القياسية للكوجيتو على هذا النحو، باعتبار أن للقدمة الكبرى للقياس هي قضية كلية فإنها تقتضي وجود الموضوع نفاً للتصور المنطقي التقليدي، لهذا يجب أن نسلم بوجود هذا الذي يفكر، لتحصل على صيغة استدلالية ثانية للكوجيتو:

كل موجود يفكر هو موجود
أنا موجود يفكر
إذن أنا موجود

يتبين من هذه الصيغة أن ثمة مصداقاً على المطلوب، مما يجعل القياس غير صالح، لأن الضبول بوجود كل ما يفكر يستلزم الضبول بالوجود السبيل لكل شخص مفكر، ولم تكن التحصن على ديكارت هذه المشكلة المنطقية، ولهذا انكر التأويل القياسي للكوجيتو.

٢-٢ - التأويل الضمني للكوجيتو

لقد كان طريقه أول من رفض الخلط بين القضايا الكمية والقضايا الجزئية، وتعتبر القضايا الكمية من علاقة «أنا» بين مفهومين، حيث المفهوم التابع أدنى مرتبة من المفهوم المنبوع^(١٢).

ويجري التعبير عن هذه العلاقة بواسطة رابط الشرط. نتحصل على تأويل جديد للمقدمة الكبرى الطولية:

إذا كان شيء مفكر فإنه موجود
والحال أن المفكر
إذن أنا لوجود

وهنا أن المقدمة الكبرى هي قضية شرطية. فإنها تبعاً لنطاق القضايا لا تطرح مشكلة الرابط الوجودي لفعل «كان» باعتراض الخاصية الوجودية للشرطيات الكلية^(١١). وهو ما يبرأ عن هذه الصيغة الاستدلالية أية الصرامة على المطلوب الواردة في الصيغة المنطقية التقليدية. لكن الصيغة المنطقية الجديدة تطرح مشكلة أخرى، وهي أن عبارة الكوجيتو تكمن في أنه لا يتحدث عن أي خاصية للموضوع، مثل خاصية «أبيض» أو «مدرس» بل عن وجود الموضوع ذاته^(١٢). من أجل التبيان أكثر لهذه المشكلة التي تطرحها هذه الصياغة الاستدلالية الجديدة، نجد الإشارة إلى أن من مميزات التحليل المنطقي لأحكام الوجود أنه يعتبر عنها بواسطة السور الوجودي، حيث يمكن أن نقرأ الصيغة E من F (س) على النحو التالي: يوجد على الأقل شخص واحد «س» الذي هو مفكر، حيث E يرمز للرابط الوجودي، و(س) الشخص واحد على الأقل، و(F) لخاصية مفكر. من كل هذا أن المنطق الحديث لا يقبل أن تناول E من بأن «س» موجود. وهكذا (المفكر) من «س» (أو) بدأ في عملية رمزية لـ «س» يفكر بصور القضية الجزئية: E من F (س)، التي تأويلها يوجد على الأقل «س» واحد، وأن «س» يفكر لا أن «س» موجود، يتبين هنا أن «س» المفكر» يتمتع في القضية الوجودية استقلاط «أوجد».. وكل ما هنالك هو أن ثمة شيئاً ما على الأقل وهو يفكر. إن هذه الخلاصة التي نتوصل إليها للعلاقة المنطقية للوجود لا غريبة فيها بالنسبة إلى وحل المنطق، وعلى أساسها يعترض على كل الصيغ الفلسفية. سواء ما تعلق منها بالوجود المنشور في الكوجيتو، أو بالوجود المبرهن عليه في الدليل الوجودي. إن الوجود الذي يقرره لفظ «أوجد» في الكوجيتو لا يدل مراداً وظاهراً على الوجود المنطقي الذي يرمز إليه السور الوجودي، وإنما المراد هو الوجود الفلسفي الذي مدلوله هو تقرير ثبوت ما هو واقع أو تقرير الوجود الذهني والنقسي. وحلى مع التسليم بأن مراد ديكارت من الوجود هو الوجود الثبوتي، فإنه مع ذلك لا صلة لهذا الوجود الثبوتي بالوجود المنطقي، لأنه من المعلوم منذ التمييز الكينوني بين حقائق الواقع الحاديات والحقائق التي يكون نسبها معتقداً أو يؤدي إلى تناقض^(١٣). أن علم المنطق لا يمكن أن يؤسس واقع أي شخص، لأنه لا سبيل للتوصل بعدما عدم التناقض لمعرفة المعادتي، وحتى إذا أمكن أن يكون للسور الوجودي قيمة ثبوت الواقع فإن هذا الإمكان يفتقر مشروعية، لأن هذه القيمة لا تكزم عن المنطق الخامس، بل عن تطبيقه^(١٤). إن القصد من هذا التمييز بين المنطق وتطبيقه أمران: من جهة.

إن الكوجيتو من الناحية المنطقية الخاصة ليس مبرهناً، منطقياً أصيلاً، ومن جهة أخرى، إن تطبيق المنطق يتفق فقط بالبيانات ما هو واقع. وهكذا فإن صورة القضية الوجودية (أ) من (ب) من، لا معنى لها إلا إذا قلر أن قضية أولية هي قضية صادقة أو كاذبة، وهو ما يستلزم بالضرورة أن الشخص المسمى به موجود، وذلك بالمعنى غير المنطقي³⁴.

نخلص على أساس التأويل القياسي والفضوي إلى أن الكوجيتو لا يمكن ولا يجب تأويله بوصفه حقيقة منطقية، لأنه يخل بشرائط نظرية القياس التقليدية، كما يخل بشرائط اللغة الوجودية ودلائلها. إذن، إذا لم تكن للكوجيتو هذه الضرورة المنطقية، فما هي خاصية الضرورة النسبية إليه؟

4 - الكوجيتو بين ضرورة

4-1 - الكوجيتو والضرورة المنطقية

علماً أن الشكل التالي فيه يمتد إلى أقصى مداه ليشمل الحقائق الرياضية التي هي حقائق بديهية بديهية حدسية، لكن لماذا لا نضع القضية «أنا أتكلم» للشك التالي فيه؟ إن بين الحقائق الرياضية يتوقف على عقولنا إذا لم يمرض لها الخطأ. ومن هذه الناحية هي حقائق ضرورية، مما يعني أنه إذا كنا لا نستطيع الشك طبعياً هي أن حاصل إسحق إلهي وإلانة يساوي اثنين، فلأن هذه تبدو لي بوصفها قضية ضرورية. لكن من الممكن من خلال تأمل ميتافيزيقي تصور ضرورة القضايا الرياضية بوصفها ضرورة متعلقة بطبيعة تفكيرنا فقط لا أنها ضرورية في ذاتها، وبناء على هذا التمييز صار مقبولاً النظر إلى الضرورة التي نصف بها القضايا الرياضية على أنها ليست في ذاتها ضرورة ميتافيزيقية، وإنما حادثة أو عارضة³⁵. إن فلسفة ديكرات حول القضايا الرياضية تقلل مثل هذا التأويل بمقتضى أن ما نصف به من يكون هو من الناحية الميتافيزيقية بين حادث أو عارض باعتبار أن هذه القضايا هي من خلق الله.

وهكذا، فإنه بسبب هذا الحدوث، يكون من الممكن الشكل في الحقائق الرياضية وبالتالي القبول بإمكان صدق نظريتها، وإن يجب أن نميز بين نوعين من الضرورة: ضرورة من الدرجة الأولى، وهي التي تتعلق بطبيعة تفكيرنا أو حدسنا، وضرورة من الدرجة الثانية، وهي ذات طبيعة ميتافيزيقية. ضرورة هي على النقيض من الاستعدادات الطبيعية لعقلنا، ومقتضى هذا التمييز أن القضايا الرياضية ضرورية وبديهية طبعياً بالنسبة إلى حدسنا، لكن غير ضرورية على المستوى الميتافيزيقي³⁶. وبالمعنى، لو كان الكوجيتو يوصف بالضرورة المنطقية التي هي خاصية القضايا الرياضية، لكان خاطئاً للشك التالي فيه، لكن لا يطاله هذا الشك، وإن الكوجيتو هو أكثر بديناً وضرورة من القضايا الرياضية. كيف يجوز أن يكون الكوجيتو أكثر ضرورة من القضايا الرياضية، علماً بأن بعض الكوجيتو لا يؤدي إلى تافهات وما طبيعة هذه

الكوجيتو الديكارتي

الضرورة التي ينسبها ديكارت إلى عبارة «أنا موجود» مع العلم أن وجود ديكارت هو نداعة واقعة حادثة، إذ من الممكن ألا يكون قد تحقق وجوده؟

4-2 - الكوجيتو والضرورة التداولية

لحل هذه المعضلة يرى ديكارت أن يجب أن نقبل بأن تكون القضايا التوكيفية مثل «أنا أفكر» أنا موجود» قضايا ضرورية، بمعنى أن هناك صلتاً خاصاً بين الضرورة بصطلح على اسميتها بالضرورة التداولية³¹. وإذا كان في قضية متناقضة هو قضية ضرورية، وكذلك أن في قضية متناقضة تداولية هو قضية ضرورية تداولية. وهكذا فإن القضية «أنا أفكر» هي صادقة دائماً كلما تصورتها، كما أن القضية «أنا لا أفكر» هي تداولية كاذبة كلما تصورناها، ذلك الذي لا يمكن أن يكون غير مفكر حين لا أفكر، أي أن عبارة «لا أفكر» هي نفسها ثابتة التي أفكر. ويقصر ديكارت هذا الامتياز الذي للضرورة التداولية للكوجيتو على الضرورة المنطقية للقضايا الرياضية هي أن الشكل يدعم الضرورة الأولى بينما ينهك الثانية³².

3-0 - التداول التداولي للكوجيتو

بعد أن ثبت أن الضرورة التي ينسبها الكوجيتو هي ضرورة تداولية، لا يبقى سوى البحث عن الأصول التداولية لبداعة الكوجيتو. حيث يمكن أن نشير إلى أن التداولي هو الذي يحل على تحصيل المطلوب فيما نحن بصدده. وأفضل طريقة لاستنتاج الكوجيتو تداولية هي إرد القضايا والمفاهيم والحقائق الفلسفية إلى أصولها المنطقية والتقاطعية، سواء ما ينشأ منها أو ما يتولى مع العمل على النظر فيما تضمنه من الخصائص بالنسبة إلى المنطق وما توحيه من أفعال وقصود.

نجد عند ديكارت في الكوجيتو ثلاثة مفاهيم أولية: مفهوم الكفر ومفهوم الوجود ومفهوم اليقين. إن ديكارت يسلّم بأن هذه المفاهيم هي واضحة بما يكفي ولا تحتاج لمزيد توضيح. ولأن صحتها من هذا القبيل يؤتي مفعولاً معكوساً، وهو التمثل في التكبير³³. وعلى أهمية هذه المفاهيم هي مساعدتها على الفهم الدلالي للكوجيتو. وعلى وضوحها الذي يرقى إلى درجة البداعة، فإنها لا تنفي بالقصود، وذلك ليساعدها في تحصيل المعرفة عن شيء موجود دون أن يكون ذلك بدرجة عدم استيعاد ما تفهده. لهذا ينسب ديكارت إلى المفاهيم المشار إليها أعلاه قاعدة تنتمي إلى النظام الفهمي نفسه. وهذه القاعدة هي «لكي تفكر يجب أن توجد»³⁴.

يرى ديكارت أن الخدمة الكبرى «كل ما يفكر موجود» هي مقدمة تنتمي إلى المستوى العرفي. أما قاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» فتتنتمي إلى مستوى الفهمي، فرغم خاصيتها العلاقاتية، فإن ديكارت ينسب إلى هذه القاعدة الخصائص نفسها التي للمفاهيم الأولية، إن ما يعجز هذه القاعدة هي أنها تعمل بربط المفاهيم الأولية، دون أن تكون له أي علاقة مع الواقع³⁵. إن قيمة هذه القاعدة بالمقارنة مع الكوجيتو، نحددتها في أمرين: أولاً أن هذه

القاعدة أسبق من الكوجيتو. فكلما يسبق التصور التصديق. وهي أسبقية تنتمي إلى المتعاضد والتاكيد، لا للتعاضد والتفريق. فلذا إذا كانت هذه القاعدة هي الأولى في نظام المفهوم، فإن الكوجيتو هو الأول في نظام المعرفة. وأن السويته هو الأول في نظام الوجود كما بينا.

إن هذا الانتماء إلى نظامين مختلفين لا يفيد التضاد، بل يستلزم إلى اعتبار العلاقة بين النظامين علاقة تأسيسية، حيث نظام المفهوم هو الذي يؤسس نظام المعرفة. أو قل إن هذه القاعدة هي التي تعد الكوجيتو بصفته الهندسية إمدادا، فكيف تفسر إمداد هذه القاعدة للكوجيتو بنظمته الهندسية؟ يتعين علينا من أجل فهم هذه القاعدة وتفسير طبيعة العلاقة التي تربط الوجود بالفكر في هذه القاعدة التي تعتبر هي التعليل التداولي أساس الكوجيتو. يجب علينا الاستعانة بانتكارات المنهجية التداولية حول الاستدلال الافتراضي. يميز التعليل التداولي في القول «س» بغض عن أمرين: أولهما ما ينتمي به القول، وهو واسعة الجوارح بالنسبة إلى «س». ثانيهما ما يقتضيه القول وهو وجود الموضوع المشار إليه بـ «س». من هنا نخلص موقفا إلى تعريف الاستدلال الافتراضي بأنه استدلال تنتقل فيه مما هو مقضي به في القول إلى ما هو من مقتضى القول، حيث يمكن أن نرغب إلى هذا النوع من الاستدلال على النحو الآتي: «س يجلس من موجود». ويميز الاستدلال الافتراضي على الأقل من الاستنباط المنطقي بثلاث خصائص:

أ- في الاستدلال الافتراضي، يجري إدخال مفهوم الوجود الذي ينطبق على الأشخاص من أجل الدلالة على واقعهم المنطقي، ولا ينبغي خلاف المنطق للوجود. كما أوصانا إليه في منطق الضماني.

ب- إن الاستدلال الافتراضي يرتبط بين فئتين تنتميان إلى مستويين مختلفين، ولكنهما تلعبان إحداهما إلى الأخرى، بحيث يكون ما يقتضيه القول معنى تلعبا ما يقتضي به القول من غير توسط دليل، أي أن ما يقتضيه القول هو تفسير لمضمون وجودي حاضر ضمنا في ما يقتضي به القول. يستفاد من هذا أن الاستدلال الافتراضي لا يكشف حقيقة جديدة على غرار الشرط المنطقي، وإنما يكشف عن حقيقة حاضر، ولكنها حقيقة مستور³³.

ج- إن علاقة الاقتضاء خلاف العلاقة الشرطية، لأنه إذا كان الشرط هو ما يلزم من عدمه المشروط، بمعنى هو ما يلزم وجوده من وجود الشرط، ولا يلزم من وجود الشرط وجود المشروط³⁴. فإن الاقتضاء هو قول يلزم من القول ونقيضه. فمن «س» يجلس يلزم وجود «س» كما أنه من «س» لا يجلس يلزم وجود «س». على هذا النحو يكون الاقتضاء هو شرط مخصوص يتحدد بكونه ما يلزم وجوده من وجود المشروط ومن عدمه معا³⁵. فيمكن أن يكون مقدم الاقتضاء صادقا أو كاذبا من أجل أن يكون بالإمكان استنتاج صمدال التالي: إن الفرق بين الشرط والاقتضاء أن وجود الشرط يكون لازما عن وجود المشروط، بينما وجود الشخص يكون لازما عن وجود الشخص. وعن عدمه معا³⁶.

الكوجيتو الديكارتي

وإذا تفحصنا الآن الفرق بين الشرط والاقتضاء، ونقرر أيضا أن القول: إما أنه يحمي ما ينطويه وإما ما ينقصه فإننا سنحاول بيان الصفة الاقتضائية للوجود في قاعدة «لكني أفكر» يجب أن توجد.. معلوم أن الفكر في التسق الديكارتي موقفا متميزا، لكن إذا افترضنا أن الفكر صفة عرضية للموجود فإن الاستدلال الاقتضائي ينطبق على نحو واحد بالنسبة إلى من يجلس، أو بالنسبة إلى من يفكر، إلا أنه في حالة عدم التفكير نكون أمام استلزامات متناقضة للقول السابق.

فإذا كنا نستنتج من «س لا يجلس» مقلص الوجود فإنه من «س لا يفكر» لا يمكن القيام بالاستنتاج نفسه، بموجب السلسلة الديكارتية، وهي أن الفكر صفة جوهرية للتفكير^(١١). ولهذا لا غرابة في القول إن ديكارت يعالج استنتاج «س موجود» من «س لا يفكر» على نحو غير اقتضائي^(١٢)، وذلك باعتبار أن مدلول «أنا لا أفكر» هو أن فاعله يقصد بأنه «يفكر بأنه لا يفكر» وبالتالي أن من يقوم بهذا العمل هو موجود. ومتى تبين أن النفس تفكر دائما وأن الذات شيء مفكر، فإن الاستدلال الاقتضائي من قول «نضمن وصف النفس بالفكر لا يقبل إلا تأويلين: إما أن القول صادق بحيث يمكن أن نستنتج على نحو صحيح وجود الموضوع، وإما أنه قول لا يقبل قيمة الصمدى، وبالتالي فإن الاستدلال الوجودي غير جائز^(١٣).

وعلى هذا، ديكارتيها، فإن قاعدة «لكني أفكر» يجب أن توجد، هي قول يمثل تطبيقا جزئيا ونسبيا للنسب المقتضب العالم الذي هو قول «س لا أفكر» ونقصه، دليل أنه يمثل استنتاج وجود الموضوع من العبارة «أنا أفكر» على نحو غير اقتضائي. أما لا ديكارتيها، فإنه من «أنا أفكر» أو «أنا لا أفكر» يمكن استنتاج وجود الموضوع.

٦- أهداف القضية الدالوية الكوجيتو

بعد أن بينا أن القاعدة «لكني أفكر» يجب أن توجد، نعالق فيما يلي مقتضاها خاصا، فننتقل الآن إلى النظر إلى عبارة «كل ما يفكر موجود»، من البين أن الكوجيتو ما كان ليقرر بوصفه حقيقة مطلقة انطلاقا من عبارة «كل ما يفكر» التي نعوض فيها الرمز «س» باسم علم هو ديكارت. نتحصل على عبارة (١) «ديكارت يفكر».

إن (١) بالنظر إليها هي ذاتها لا هي صادقة ولا هي كاذبة، لأنه لا يمكن التحقق منها، فهي أقرب إلى التوهم ما لها من سلامة التركيب. أما إذا تم التوقف بـ (١) الآن، فهي عبارة كاذبة لأن ديكارت لم يعد حيا برزق. أما إذا فُهِت (١) من طرف أحد معاصري ديكارت فهي عبارة صادقة، إلا أن صدقها لا يعتمد أمام الشك الذي يشمل العالم الحسي والغير. وعلى عكس كل هذا، إن (١) إذا كان فاعله هو ديكارت، فإنها لا تقبل الشك بمقتضى أن ديكارت وهو بتلقا (١) لا يمكن ألا يفكر، وعلى رغم ذلك فإن صدق هذه العبارة يتوقف على شرط سيلافي بعض

كيف التلطف بها ١٦ - والمقصود بهذا اللفظ هو ضرورة وجود الذي هو موضوع العبارة، ولا يحق هنا أن صدق ١٦ يعنى حادتها لأن الوجود الذي هو موضوع ١٦ يمكن أن يتحقق كما يصبح العكس ١٧).

نصوص الآن اسم العلم ديكارت بالتعبير التفصيل «أنا» حيث تحصل على عبارة ١٨: «أنا أفكر» - إن ١٨ هي في ذاتها صادقة، باعتبار أنها لا تتوقف على الشروط السياقية الخاص وكيف التلطف، فهو مضمن في محتوى هذه العبارة، إن هذه الإحالة الذاتية التي يصف بها «أنا» هي التي تضمن صدق ١٨، وهي أساس الضرورة التداولية للكوجيتو التي يشير إليها ركاناتي في تأويله المشار إليه أعلاه، وهي التي تضمن صحة الاستدلال الافتراضي الوجودي على النحو الذي صيغ به في الكوجيتو.

تأسس هذه الأطروحة في تفسير الضرورة التداولية للكوجيتو على استئثار «نظرية الأفعال اللغوية» من جهة المطابقة بين أعمال الكلام وأفعال الفكر، تقدر «نظرية الأفعال اللغوية» لاستين أن «فعل الكلام» له ثلاثة أوجه:

أ- الوجه الكلامي ومقتضاه أن كل فعل كلام هو فعل قول.

ب - الوجه التفكيكي ومقتضاه أن كل فعل كلام هو أنه فعل يتحقق عند القول تبعاً تصديقه

من صيغ التعبير صمي سياقي موجب

ج - الوجه التفكيكي ومقتضاه أن فعل الكلام هو أنه فعل يتسوي من جهة تعلقه بالأفعال الوجودية أو المتعلقة لدى المخاطب.

بناء على هذه النظرية إن عبارة «أنا أفكر» بالإسائة إلى أنها فعل كلام، فإنها فعل تفكيكي أو فعل إن التلطف بـ «أنا أفكر» يحقق القول وفعل التفكير معاً، وذلك من خلال التلطف الواحد ذاته. وبالمثل، إنه يقول «أنا أفكر» أنتج فعل الكلام الذي يرافقه «أنا أفكر» كما أنه يتصور «أنا أفكر» أنتج فعل التفكير الذي من خلاله يكون مفكراً - يبين أن الإحالة الذاتية للأنا والخاصية التفكيكية لـ «أنا أفكر» هما اللتان تؤسسان الكوجيتو بما هو حقيقة ذاتية وضرورية شرط أن نفهم هذه الضرورة على أنها ضرورة تداولية، ولا أقل على هذه الصلة التداولية لضرورة الكوجيتو من أن نقي «أنا أفكر» بترتيب عنه المفقود في التناقض التداولي مما يعني أن عبارة «أنا أفكر» لا هي عبارة تركيبية ولا هي عبارة تحليلية - إن مفهوم التناقض التداولي يعنى انهيار نظرية المذهب التفكيكي من علاقة اللغة بالعالم بما هي نظرية ترى في العبارة إما أنها تشو خصائص اللغة، وإذن هي عبارة تحليلية، وإما أنها عبارة تصف العالم، وبالتالي فهي عبارة تركيبية. على خلاف هذا المذهب تكشف عبارة «أنا أفكر» أن معطاهها هو أبعد من أن يتحدد بمحتواها القنوي، إنه يتحدد أيضاً بما يستقره من قوتها التفكيكية، ولهذا كان نقي أمثال هذه العبارة مضيقاً إلى التناقض التداولية: لأن قائل «أنا لا أفكر» لا بد من أن يكون متجاوزاً لفعل التفكير، من هنا نفهم بالضبط سبب امتناع دخول الفلك على

التفكير. لأن الشك ضمن هذا التأويل التداولي يقوم مقام التغي أو قل إنه على الأصح يقوم بالوظيفة التي يقوم بها التغي. وهذا هو ما يفسر أن ديكارت لم يتطرق عن مواصلة مشروعته الشكي بعدد الفكر لأسباب فلسفية وعقلانية، بل خضوعاً منه للخصائص القوية التداولية للشك، التي منها أنه يؤدي الوظيفة نفسها التي يضطلع بها التغي في الشك. ولهذا ليس غريباً أن ينتهي شي التفكير أو الشك فيه إلى النتيجة نفسها وهي ثبوت التفكير.

٧- مخاطبة الكوجيتو

يرى طه عبد الرحمن في أطروحة مقارفا أننا لا نتكلم إلا ونحن
أشأن، بل لا نتكلم إلا ونحن روجان^(٣٤). سواء كان هذا الكلام هو
كلام مع النفس أو كلام مع الغير^(٣٥). ولما كان من مسلمات الدرس
اللساني أن الدال والدلول يمثلان معاً وجهين للحقيقة اللفظية نفسها، ولما كان من نتائج هذه
المسلمة أن القواعد الناطقة لأفعال الكلام تعطيل أيضاً على أفعال الفكر، فإننا سنذهب بهذه
الأطروحة الطهانية إلى لوازمها النهائية، وهي أن الأصل في التفكير هو المناظرة، فلا تفكر
إلا ونحن أشأن، بل لا تفكر إلا ونحن روجان. سواء أكان هذا التفكير هو تفكير مع الغير أو
مع النفس، ذلك أن التفكير مع النفس هو مناظرة داخلية متفرعة عن الأصل الأول، التي
هو «التفكير مع الغير» الذي يعيد مناظرة خارجية أي أن المناظرة الداخلية تماثل المناظرة
الخارجية، مع فارق هو أن الشخص الفكري في المناظرة الأولى يكون متعدداً اعتبارياً، أما في
الثانية فإنه يتعدد واقعياً، فكل مرة ما يوعي في الحال الديكارتي بوجود مثل هذا التماثل
بين أفعال الكلام وأفعال الفكر؟

نظير في كتاب «التأملات»، ينص شهاب يقول فيه ديكارت أن الكوجيتو «يكون صادقاً كلما
تلفظت به أو تصورت في العقل»^(٣٦). وهذا يدل على أن الكوجيتو يقبل التأويل بمفردات
فعل الكلام عندما تلفظ به كما يقبل التأويل بمفردات فعل الفكر عندما تصوره، ويميز
فرونان بين مشيرين من حوارية الكوجيتو: «مظهر التماس» ومظهر النفس^(٣٧). من جهة
التماس، إن كتاب التأملات هو أحوية أو صدى لكتاب مقال عن المنهج كما أنه مناظرة
فلسفية مكثفة من التواصل مع رجال الكنيسة، فضلاً على أنه استمرار حوارية للأجوبة عن
الاعتراضات، أما من جهة النفس، فإن كتاب التأملات هو حوار ديكارت مع نفسه، ولا يفتي
أن ممارسة الشك تقتضي مجهوداً عقلانياً مزدوجاً مجرد فيه التأمل من نفسه دائماً ثانية
بذاتها منزلة المعترض^(٣٨)، وإذا ثبتت هذه الحوارية نساءً وتامساً، ثبت معها أن الكوجيتو هو
أبعد من أن يكون محصلاً عليه بواسطة استبطان خالص، ذلك أن قوانين التخاطب الواجدة
للمساعدة «التي تفكر يجب أن توجد» هي نفسها نظم، وبالكيفية نفسها، الكلمة المتلفظة
والفكر المتصور^(٣٩)، وهي نفسها التي تعدد خطابية الاستعمال الصليبي الفعل الكلام والفعل

التفكير، على نحو لا يقبل مبرراً للاعتقاد بأن الكوجيتو حقيقة لا أصل لها، أو أنها أصل أول. فلما ختمنا أن الكوجيتو هو من لوازم الشروط الخطابية والتخاطبية للغة والفكر، إن هذا يمثل دليلاً آخر على الصداقة دعوى تشويق الأنا لدى ديكارت وعلى صداقة التشاويل السيكلولوجي للكوجيتو، لأنه لاويل ينسج حوارية الكوجيتو المؤسسة طبيعياً على تشاكل الأفعال القنوية والأفعال الفكرية، في الظاهر يبدو أن عبارة «أنا أفكر» هي نقيض للنفي ونسيان له. وفي مقابل ذلك ينبغي أن عبارة «أنا أفكر» معناها أنني «أفكر معك». لكن إذا كانت قواعد الكلام هي قواعد الفكر نفسها، فإن عبارة «أنا أفكر» حقيقتها أنها تفكير موجه للآخر. سواء كان هذا الآخر هو ديكارت نفسه اعتبارياً أو كان هو الأنا الآخر، الذي من دونه لا يكون للحوار والخطاب أي معنى إطلاقاً¹³. ولا أدل على هذا من أن استعمال الضمير التفصيل «أنا» هي عبارتي «أنا أفكر» و«أنا أفكر» لا يستقيم تخاطبياً إلا حيث يوجد الصمير الخطاب «أنت». إن الواقعة الأولى التي تؤسس حوارية «أنا» و«أنت» هي واقعة القدرة على قول «أنا» إلى هذا الذي أخبره بفكري وأفكاري، ويستفاد مما قيل أن ديكارت لم يعمل إلا على كشف الكوجيتو عن طريق تحقيق الشروط التداولية للخطاب والتخاطب وقد تم نقلها إلى مجال الفكر.

٨- استنتاجات

جاء القول في الفقرة السابقة بأن شكاً منهجياً إذا لو كان كذلك لكان النهج نفسه موضوعاً للشك، بل كان هذا الشك مغالياً. وقد استطاع الشك النهائي في علاقته بالكوجيتو بوظيفة تنقي. ولهذا السبب نتمسك على ديكارت حين شكه في «أنا أفكر» أن يثبت أنه لا يفكر باعتبار أن ذلك يقضي إلى التناقض بواسطة فعل الشك نفسه. فصلاً عن أنه من الناحية القنوية أن من يقول «أنا أفكر» يكون له اليقين بأنه يشك، هذا إذا أراد أن يكون قوله صادقا، أما إذا كان قوله كاذبا فهو إذن غير شاك. ولهذا اعتبرنا أن الدوييتو هو الأول في نظام الوجود، ومن ثم فإن الحقيقة الأولى في فلسفة ديكارت هي «أنا أفكر» إذن أنا موجود: ليكون الدوييتو أيضا هو الأول في نظام المعرفة على خلاف ما ذهب إليه ديكارت.

كما أخصى بنا تجديد النظر إلى الكوجيتو إلى الإفراط بأن حقيقة «أنا أفكر» متعلقة بالخصائص التداولية التي تتميز فعل التفكير، الأمر الذي يكشف أن المفاهيم التقليدية التي اقترنت بالكوجيتو، مثل البداهة والحدس، غير مأمولة بأي جهة من الجهات في فلسفته. بل هي مأمولة في اللغة واستعمالاتها. وينتج كذلك أن الكوجيتو هو قياس مقتضب لمفهومه تمثل حقيقة ضرورية - تداولية - تتأسس على تعاضد ظاهرين لسانيتين، هما الإحالة الذاتية والإتجازية. ولهذا لا يدرك الوجود الذي تضمنه الكوجيتو

الكوجيتو الديكارتي

إلا هي علاقته بالفكر، بما هو فعل تفكير، لا بما هو جوهر حقيقي لشخص تجريبي أو ذات سيكولوجية خالصة. إن الوجود الذي نحن بصدده هو وجود «أنا» التصويبي، ففي الكوجيتو الديكارتي لا نتكلم عن تفكير في شيء ما، أو عن اعتراف بوجود فرد جزئي. كل ما هناك هو الاعتراف بوجود هذا الذي يفكر بوصفه وجودا متعقنا في فعل التفكير الذي يقتضي بالضرورة مفعلا، أي أن الكوجيتو ليس حقيقة حدسية وأولية بل هو مصدر لتحديد لشروط التخطيب الففوية والفكرية.



هوامش البحث

1. ALEXIS PHILONENKO, *Le Transcendental et la pensée moderne*, Paris, PUF, 1993, p. 32.
2. DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, La librairie de poche, 1973, pp. 110-111.
3. *Ibid.*, p. 110.
4. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1993, p. 33.
5. A. PHILONENKO, *op. cit.*, pp. 16-17.
6. DESCARTES, *op. cit.*, p. 33.
7. *Ibid.*, p. 31.
8. A. PHILONENKO, *op. cit.*, p. 37.
9. أبو هلال العسكري، كتاب القواعد، بيروت، دار الفكر، 1994، ص 29.
10. المرجع نفسه، ص 30.
11. محمد علي الكاظمي، كتاب اصطلاحات الفنون، ج 3، بيروت، دار الكتب العلمية، 1994، ص 27.
12. MICHEL MEYER, *De la prophétologie*, Brosselin, Paris Montaigne, 1996, p. 199.
13. *Ibid.*, p. 198.
14. فخر الدين الرازي، المطالب العلية من العلم الإلهي، بيروت، دار الكتاب العربي، 1997، ص 11.
15. العمري، الكفاية في العدل، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، 1999، ص 30.
16. M. MEYER, *op. cit.*, p. 202.
17. أبو هلال العسكري، المرجع نفسه، ص 30.
18. طه عبدالرحمن، هذه الفلسفة، القاهرة، دار الفكر العربي، 1994، ص 19.
19. M. MEYER, *op. cit.*, p. 200.
20. DESCARTES, *op. cit.*, p. 33.
21. طه عبدالرحمن، المرجع نفسه، ص 19.
22. DESCARTES, *Discours de la méthode*, *op. cit.*, pp. 110-111.
23. M. QUEROUT, *Descartes selon l'ordre des raisons*, t. I, Paris, Aubier Montaigne, 1986, p. 238.
24. GOTTLIEB FREGE, *Essais Logiques et Philosophiques*, Paris, Seuil, 1971, p. 134.
25. DENIS VERNANT, *Introduction à la philosophie de la langue*, Brosselin, Paris Montaigne, 1996, p. 31.
26. *Ibid.*, p. 178.
27. LEIBNIZ, *Essai de Théodicée*, Paris, Flammarion, 1969, parag. 37, p. 125.
28. DENIS VERNANT, *op. cit.*, p. 178.
29. *Ibid.*, pp. 178-179.
30. FRANÇOIS RICANATI, *La Transparence et l'Enfermation*, Paris, Seuil, 1979, p. 198.
31. *Ibid.*, p. 199.
32. *Ibid.*, p. 199.
33. *Ibid.*, pp. 199-200.
34. DESCARTES, *Les Principes de la Philosophie*, in : *œuvres*, t. 1, pub. F. Alquié, éd. Garnier, 1973, partie I, parag. 10, p. 96.

ibid, p. 96	13
DENIS VERNANT, op. cit, p. 181.	14
ibid, p. 182.	17
مكة عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص 179.	18
المرجع نفسه، ص 180.	19
المرجع نفسه، ص 179.	40
DESCARTES, Méditations métaphysiques, op. cit, p. 90	41
مكة عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص 179.	42
DENIS VERNANT, op. cit, p. 182.	43
ibid, p. 183.	44
مكة عبد الرحمن، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2007، ص 77.	45
المرجع نفسه، ص 78.	46
DESCARTES, Méditations Métaphysiques, op. cit, p. 93	47
DENIS VERNANT, op. cit, p. 186.	48
مكة عبد الرحمن، الفكر والحرمان أو التكوّن الثقافي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1998، ص 77.	49
DENIS VERNANT, op. cit, p. 186.	50
ibid, p. 187	51

ARCHIVE

المراجع العربية

- التوفيق، محمد علي. كلمات اصطلاحات الفنون، بيروت: دار الكتب العلمية، 1994.
- العويبي، أبو المصطفى. الثقافة في العهد العثماني: مشكلة التيارات الأخرى، 1999.
- الرازي، جعفر الشيرازي. الثقافة المالية في العلم الإسلامي، بيروت: دار الكتب العلمية، 1997.
- الصديقي، أبو هلال. كتاب المصروف، بيروت: حروس برس، 1991.
- طه عبد الرحمن. فقه الفلسفة: الجزء الأول: الفلسفة والتربية، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994.
- طه عبد الرحمن. الفلاس والبرهان أو التكوّن العقلي، بيروت: المركز الثقافي، 1994.
- طه عبد الرحمن. فقه الفلسفة: الجزء الثاني: القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأويل، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999.
- طه عبد الرحمن. الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2007.
- [1] ترجمه إلى العربية الدكتور عثمان أمين مع شروح وتعليقات (الفقه الفلسفي) مكتبة الأستور السورية والقصرة عام 1996.
- [2] ترجمه إلى العربية الدكتور عثمان أمين، والمصدره دار الثقافة للنشر والتوزيع بالقاهرة عام 1999.



المراجع الأجنبية

- DESCARTES Méditations Métaphysiques, Paris, P.U.F. 1961, Quatrième 1992.
- DESCARTES Les Principes de la Philosophie, 1644, T.3, pub. de P. Aubert, Paris, Garnier, 1973.
- FREGE, GOTTFRIED. Essais Logiques et Philosophiques, Paris, Seuil, 1971.
- LE GUEROULE: Descartes selon l'ordre des raisons, T. 1, Paris, Aubier - Montaigne, 1968.
- LEIBNIZ: Essais de Théodicée, Paris, Flammarion, 1949.
- MEYER, MICHEL. De la Problématique, Bruxelles, Pierre Montaigne, 1968.
- PHILONENKO, ALICE. Le Transcendental et le Fenêtre Moderne, Paris, PUF, 1990.
- RICHARDI, FRANCIS. La Transparence et l'Interculturalité, Paris, Seuil, 1979.
- VERMANT, DENIS. Introduction à la Philosophie de la Logique, Bruxelles, Pierre Montaigne, 1968.

سيميائية المسرح :

نظائرها وموقعها ووظيفتها الإستعمارية

د. محمد التهامي العمري (*)

توطئة

لقد خضع الفن المسرحي على امتداد تاريخه الطويل للدراسات متعددة ومعارف متباينة. لعل ما يجمع بينها هو أنها تركز على النص الدرامي. وتغفل العرض المسرحي من جهة، وتغفل سيميائيتها لهذا النص على جانب الممثلين سواء أكان هذا الممثلون نصيا أم تاريخيا أم اجتماعيا.

من جهة ثانية، فإن بعض الدراسات التي كانت تلامس جانب الشكل الفني من النص الدرامي، كانت تتناول في الغالب من زاوية جمالية معيارية، تنطلق من نظرية جمالية محدودة. وتبحث فيما إذا كان الكاتب قد انصاع لتعليمات تلك النظرية، أو انزعج عنها. ولعل هذا هو ما سنحاول التفرقة السيميائية لحاوزه. فهي تأخذ على الدراسات الأخرى تسميتها في هوية المسرحي، وانشغالها بالبحث عن الدلالات والمصاني الخفية في النص الدرامي، وإغفالها الخصائص النوعية التي تجعل من المسرح فنا. كما تأخذ عليها طابعها التعبري الذي يسطرها هي الذاتية والتسببية.

لقد مضى ما يزيد على ثلاثة أرباع القرن على ميلاد سيميائيات المسرح العلمية. استطاعت أن تترك خلال هذه الدة عددا كبيرا من الدراسات والأبحاث كما طرحت العديد من القضايا النظرية والتطبيقية. وحفلت تقديما لمعوسا في طريق استكشاف موضوعها، والإحاطة به. وكذلك في طريق صياغة أسئلتها، والوعي بإمكاناتها وحدودها. ونحن في هذه الدراسة سنحاول تسليط الضوء على جملة من القضايا التي شكلت مدار اهتمام الباحثين السيميائيين في المسرح في غضون العقود الأخيرة.

١ - سيمبليات المسرح : النشأة والتطور

لقد اختلف الدارسون حول تحديد تاريخ تطبيق لفظ السيمبليات المسرحية. فمنهم من جعلها منهاجاً جديداً كل الحداثة، لا يتجاوز عمره سبعة عقود على الأكثر. ومنهم من جعلها أقدم من ذلك بكثير، وأجما ينشأتها إلى فلسفة قدماء الإغريق، ومفكري العصر الوسيط.

والتوقع أن الحديث عن تاريخ سيمبليات المسرح يفرض على الباحث اللجوء إلى التحليل. وعلى الرغم مما يتهدد هذه العملية من اختزال وتبسيط، فإنها كثيراً ما تقيّد نظرية شاملة عن الظاهرة المدروسة. وفي الكشف عن بعض جوانبها الفنية، والواقع أن تطبيق مفهوم العلاقة على المسرح بطبيعة، وتكوين الفرجة بشكل عام، قديم قدم التطوير حول المسرح ذاته، ويمكن التمييز في هذه السيرة الطويلة بين مرحلتين، سننطلق على أولاهما اسم ما قبل سيمبليات المسرح. وعلى الثانية اسم سيمبليات المسرح العلمية.^١

١ - ١ - ما قبل سيمبليات المسرح أو الإشارات المبكرة

لقد تزامن نشوء التفكير حول العلامة مع نشوء التفكير حول المسرح. فهما يعودان معاً إلى بداية التفكير الفلسفي والجمالي في الحضارة الغربية، إذ افترقا في ذهن كثير من الفلاسفة. بهذا يخلطون وأرسطو. فيلأطالون الفلاسفة حول العلاقة المسائية شكلت منطلقاً للتفكير عظمي طويلاً، ومعلماً سار على هدى العلية من لحظة من التفلسفة. والأمر نفسه بالفلسفة إلى أفكاره حول الفن المسرحي. ولا سيما نظريته حول المحاكاة، التي كانت مصدر إلهام لكثير ممن جاءوا بعده. ولعل أول من جازاه فيها تلميذه أرسطو، وهو حين ولفظ لفظة «علامة» (semiosis) كان يقصد بها الإشارة (indication) أو الحجسة (la preuve) أو العرض (le symptôme) أو الأمازة (أي العلامات التي تساعد على التعرف كالتدوين). يقول في هذا المعنى الأخير - وذلك في مطلع الفصل السادس عشر من كتاب «فن الشعر» - أما أنواعه (أي التعرف) فمنها: (أولاً) التعرف بالعلامات الخارجية، وهو أبعد أنواعه عن الفن. وإن كان أكثرها شيوعاً في الاستعمال، للافتقار إلى ما هو خير منه، وبعض هذه العلامات مقلدي. «مثل الحورية التي ترقى على أبناء الأرض»^٢ أو «البحر» التي تحدها في «ثولستويس» لكركتوس؛ وبعضها الآخر مكتسب، وهذه إما موجودة في البدن، مثل التدوين، وإما منفصلة عنه، مثل العطور (...). ويمكن الإضافة من هذه العلامات بدرجات متفاوتة^٣.

وقد استعمل أرسطو بعض مشتقات لفظة علامة في الفصل الخصصصة للعبارة (أي الفصل العشرة من ٢٠ إلى ٢٦)، وكذا في الفصل السادس والعشرين عن الطائفة بين التواحيدي واللحمة، مبرهنها على أن الأولى لا تقل أهمية عن الثانية، إن لم تكن أفضل منها. يقول: «لكن لاحظ أن هذا اليوم لا يتألف من الشاعر، بل من الممثل. لأن المصنوع في

الحركات^{٢١} يمكن أن يوجد أيضا عند الشاعر الخوال (الريسوني)، كما الحال بالنسبة إلى سوتوقاوس، وتصادف أيضا عند الغني...^{٢٢}.

وجاء بعد أرسطو القديس أرفسطين الذي يميز بين *opsis* (أي الملاحظات التي تكون وظيفتها الأساسية هي الدلالة، مثل الكلمات) وبين *opsis* (أي الأشياء التي نستعمل موضوعها علامات)، وهو يميز مفيد في المسرح. لأن هذا الفن يوظف النوعين معا. وقد تبيّن هذا الفكر إلى أن العرض المسرحي يوظف علامات تدل بواسطة المشاهدة مع ما تحيل عليه (أي العلامات الأيقونية). لكنه لاحظ أيضا أنها لا تشغل من طريق المشاهدة وحدها، بل تشغل كذلك من طريق المواجهة والاتصال^{٢٣}.

ولا نكاد نصل إلى القرن الثامن عشر حتى نجد الكتابات في هذا الموضوع تتعدد وتتكاثر. وسوف نكتفي منها بإشارات الكاتب والفيلسوف الفرنسي «ديدرو» (Diderot) في مؤلفه الشهير «مفارقة الممثل». صحيح أن الكتاب يناقش قضايا سيكولوجية التحلل بداء الممثل. إلا أنه يتضمن سميات دقية، تشهد على أن صاحبه كان واعيا بأن المسرح - والممثل خاصة - يشكل ظاهرة سيميائية. فهو يقرر أن الممثل يحتل من المفاصل النصي لبحث له عن الدال المناسب، ويترجمه إلى سلوك جسد يضمن الفعل المسرحي تعبيره واتساعه^{٢٤}.

١-٢ - سيميائية المسرح الخفية

لم يدرس المسرح دراسة سيميائية مدونة مؤسسية علمية نظرية واستعرولوجية واضحة إلا في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين على يد رواد حقبة «براغ» (Prague)، فقد اتصب اهتمامهم على فنون مختلفة من ضمنها الفن المسرحي. وكانت هذه الأشكال المسرحية التي اختلفوا عليها متنوعة، شملت المسرح الشعبي في الغرب، وكذا بعض المسارح الشرقية كاللشوح الصيني والمسرح الياباني وغيرهما، أما الرواية التي تناولوا منها الظاهرة المسرحية فكانت هي الرواية الشكلية. ولم يقتصر اهتمامهم على النص الدرامي - كما كان سائدا في النقد المسرحي آنذاك - بل شمل العرض المسرحي كذلك. وكانت أول قضية طرحتها هي العلاقة بين هذين للكونين، أي النص والعرض، فبحثوا في الصلات والوشائج القائمة بينهما، وحاولوا استنباط خصائصهما. هكذا ظهرت في تشيكوسلوفاكيا هي هذا الوقت دراسة مؤسسية هيأتا لمعالجة علمية جديدة للمسرح، هما «سيميائية النص والدراما» لـ «لو كشاف زيج» (1931) (O Zich)، والتحليل البنيوي لظاهرة الممثل» لـ «جان موكاروفسكي» (J. Mukarovsky).

فقد حاول «زيج» في البحث المذكور أن يقلل من الأهمية البالغة فيها، التي كان يحظى بها النص الدرامي. وأشار إلى أن كل ما يشتغل في السيميال المسرحي على الطبيعة يتحول إلى علامة. أما «موكاروفسكي» فقد كان أميل إلى تصنيف العلامات التي تشغل في العرض والبحث من علامة مسرحية منها، وتحديد صيغياتها وإزدة التحليل العرضي... واتصرف

سيمياء المسرح . مثاليها ومفهومها ومعناها السيميائية

«يوكاتيريف» (Peter Bogatyrev) إلى البحث عن خصوصية العلامات في المسرح. فانتدب إلى أن ما يميزها هو التحول والحركة. مما يسم العرض المسرحي بالقبي والتواء السيميائي: لكنه لاحظ في المقابل أن هذا القبي كثيراً ما يصبح عقبة في وجه التحليل السيميائي للفرقة المسرحية.

وقد أدى تطور العلوم والمعارف في النصف الثاني من القرن العشرين إلى تعميق الوعي بخصوصية المسرح السيميائية. لا سيما بعد تطور التحليل الهنري وشبوقة في كثير من العلوم الإنسانية كالنثروبولوجيا مع «إيفي شستراوس» (L. Straus) وعلم الأساطير مع «أ. ج. جرماس» (A.J. Greimas) والتحليل النفسي مع «ج. بياي» (J. Piaget) والنقد الأدبي مع «ج. جونيوت» (G. Genette) و«ت. تودوروف» (T. Todorov) .. وبذلك توجه الاهتمام في سيميائيات المسرح إلى صياغة القضايا والإشكاليات التي ينبغي التركيز عليها. وربما بعد الناقد الفرنسي «روان بارت» (R. Barthes) أول من حاول وضع الخطوط العريضة للمشروع السيميائي المسرحي في شكل منطيق وواضح يقول في أحد الحوارات التي أجريت معه سنة 1977، وأعيد نشرها سنة 1973 بعنوان «الأدب والكتابة» (Littérature et signification) ضمن كتاب «بحوث نظمية» (Essais critiques): «ما المسرح؟ إنه عبارة عن آلة سيميوطيقية. فمعناها تكون متوقفة تكون محدودة. لكن بمجرد إزاحة الستار عنها. تبت لك العديد من الرسائل. وما يميز هذه الرسائل هو أنها تكون متزامنة. أي كأنها يتكلمون معاً. فلتفكر في كل لحظة من لحظات العرض ست معلومات أو سيما (مصادرة عن الفيلسوف والفلاس) والإنارة ويمكن المتكلمين وحركاتهم وإيماءاتهم وكلامهم). فهو أن يسمي هذه المصادر الإعلامية بظل مكانه (وهذه حال الديكور). بينما لتغير المصادر الأخرى (شأن الكلام والحركات...) فكون إزاء بوليفونية إعلامية حقيقية. وهذا هو المسرح (la théâtralité): إنه سمك من العلامات (استحضرو هنا الخطاب الأدبي وأتولد جانباً قضية السينما). ما العلاقة القائمة بين هذه العلامات المتطابقة (أي الكثيفة والمتشعبة في الآن ذاته. المتزامنة والمتناغمة)؟ فهي لا تملك الدوال نفسها بكل تأكيد: لكن هذه العلامات لها الدوال نفسها وهل تقصد إلى معنى واحد؟ وما صلتها بهذا المعنى النهائي الذي هو - إن صح التعبير - معنى ارتقادي؟ لأنه لا يوجد (لا في آخر الحوار. تماثلية (analogique) (كلمة ثور لا تشبه الثور). أي أنها تشكل انطلاقاً من شجرة رقمية: لكن ماذا عن الدوال الأخرى. وانتقل للتبسيط الدوال البصرية التي تهيم على التحشيلة إن كل عرض مسرحي هو حدث دلالي شديد الكثافة. ينبغي أن نقف عليه على العلاقة بين الشجرة والعبء (أي علاقة اللغة بالكلام). وعلى طبيعة العلامة المسرحية (هل هي تماثلية أم رمزية نواضعية)؟ وعلى التوزيعات الدلالية لهذه العلامة. وعلى إكراهات التتابع ودلالات الرسالة التفريرية والإيحائية. فكل هذه القضايا الأساسية في النظرية السيميائية

حاضرة في المسرح، بل بإمكاننا القول إن المسرح بشكل موضوعا سيميائيا مشعرا، لأن نصه يبدو أصيلا (بوليفونيا) إذا ما قورن بنسق اللغة (الذي ينسج بالخطبة)^{٢١}.

يلخص هذا النص أهم القضايا التي انصبت عليها جهود الباحثين في سيميائيات المسرح في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. ويمكن اعتبار المقالة التأسيسية التي نشرها «طوموش كوفزان» سنة ١٩٦٨ بمجلة «ديوجين»^{٢٢} بداية فتح جديد في هذا المجال، يقول: «لقد ركبت قطار السيميائيات سنة ١٩٦٦ بعد اطلاعي على كتاب «هلوته» (قضايا السيميائيات) (J. Helander de science) (...) وكانت بالكونية ذلك مقالة نشرتها بمجلة «ديوجين» (عدد ٦١

شتاء ١٩٦٨)، بعنوان «العلامة في المسرح» مدخل إلى سيميائيات فنون الفرجة»^{٢٣}. وقد حاول هذا الباحث في مقالته تلك أن يقدم تصنيفا ينسجها للعلامات التي تشغل في الفرجة المسرحية. وهي قضية سيولها الباحثون الذين جاءوا بعده أهمية خاصة. ومنذ ذلك التاريخ بدأت البحوث السيميائية المسرحية تتكاثر حتى أن «ماركو دو مارينيز» (M. De Marinis) و«باتريزيا ماجلي» (P. Magli) أحصيا مايربو على ثمانين مؤلفا ومقالة ما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٠.

ويبلغ عدد الدراسات الخمسية لسيميائيات المسرح بين ١٩٧٦ و ١٩٨١ فقط - حسب الجرد الجيوجرافي الذي أنجزه - «الويسوس كاستريس» سنة ١٩٨١ - ما يزيد على خمسمائة بحث. وتختلف تلك الأعداد من حيث قيمتها العلمية: لأن الأثر الذي كان وراء بعضها هو مجازاة

والعل من أهم الدراسات التي تناولت الثقافة المسرحية من الوجهة السيميائية. والتي

اكتسبت تقدر مشيول من العلمية أعمال «باتريس باهيس» مثل «قضايا سيميائيات المسرح» ١٩٧٦ و «اصوات الخشب» وصورها، ١٩٨٢. ويعتبر «ان إهرسفيلد» (A. Hirschfeld) «قراء

المسرح» ١٩٧٧، «مدرسة التفرج» ١٩٨١ و«اندري هيلبو» (A. Hailbo) «سيميائيات العرض»

١٩٧٥، و«الكلمات والإيماء» ١٩٨٢. و«فرانكو دو روفيني» (F. de Ruffini) «سيميائيات النص»

١٩٧٨، «كير إيلاب» (K. Elab) «سيميائيات المسرح والفرام» ١٩٨٠^{٢٤}، و«مارش إيلاب» «مفصل

الدراما» ١٩٨٧، وغيرهم. هذا علاوة على عدد هائل من المقالات التي ساهمت في تطوير

البحث السيميائي في مجال المسرح. وتعميق التفكير في قضاياها. وسنكتفي في هذا المقام

بالإشارة إلى بعض الأسماء الالامة أمثال «جان التير» (J. Allet) و«ميشيل كورفزان»

(M. Corvin) و«اميرنو إيكو» (U. Eco) وغيرهم.

وقد نظمت الجمعية العالمية لسيميائيات الفرجة - التي أسست سنة ١٩٨٠ - عدة

ندوات. كذلك التي عقدت بـ «بروكسل» سنة ١٩٨١، فضلا عن ندوات أخرى نظمت في دول

مختلفة. تمحورت حول سيميائيات المسرح، وطبيعة التواصل المسرحي. نذكر منها على سبيل

إقتال تلك التي نظمت بباريس سنة ١٩٧٧، وأخرى بـ «ميلانو» سنة ١٩٧٨، وثالثة بروما سنة

1967، ورايموند ب. جونغوبوم، بالتالاندا، سنة 1993... وقد جمعت المداخلات التي أقيمت في بعضها ونشرت.

وكان من الأولويات التي ركزت عليها سيميائيات المسرح في البداية، تحليل النص المسرحي من هيمنة «نظرية الأدب» وذلك بالكشف عما يصنع خصوصية الفن المسرحي وفردته، لكنها جعلت من أولوياتها كذلك الاتصال من النموذج النصي الذي أتاخ وكذلك على الجانب النهائي في البحث السيميائي لا سيما أن كثيرا من الباحثين ساروا إلى استغارة طابعهم علم اللسان، وطبقوها على الظاهرة المسرحية، دون العناية بتكييفها وعلامتها مع محيطها الجديد. مما أدى إلى إغالة البحث في لحظة من اللحظات، وتحليل النص من سطوة نظرية الأدب، وتحليل المنهج السيميائي من وصاية الكليات، أنجبت أخيرا جديدة أمام الدراسة السيميائية للمسرح.

٢ - سيميائيات المسرح : الموضوع والوحدة الإيمولوجية

٢-١ - الوحدة السيميائية

يختلف الباحثون اختلافا كبيرا حول موضوع علم السيميائيات، وحول منهجه، ويرد ذلك إلى سببين: الأول الاعتراف بالتأخر به، والثاني هو الصراع الموضوعية وتشعبه وتعدد القضايا التي نهضت اهتمامه عليها، لكن على الرغم من هذا الاختلاف كان هناك قاسما مشتركا بين جميع الباحثين بهذا النهج، فهم يتفقون حول أمرين أساسيين على الأقل: يشتمل أولهما في أن موضوع السيميائيات هو العلامات، وينهل الثاني في أن هذه العلامات تشتغل باعتبارها نسقا شكليا.

وباستثناء هذه القاعدة للوحدة، نعم التفرقة والاختلاف، وأهل أول تجل لهذا الاختلاف هو التسمية، فالناطقون بالفرنسية يميلون إلى تداول مصطلح «سيمبولوجيا» (la Sémiologie) الذي يطلقه «سوسير» في حين يتداول الناطقون بالإنجليزية مصطلح «سيمبويوتيقا» (Semiotics) الذي استعاره «بيرس» من «جان لوك» (J. Locke) وأطلقه على نظريته حول العلامات، وورثه عنه أتباعه، والشاعور.

على أن بعض الباحثين - في المجال الفرنسي على وجه الخصوص - وقفوا المصطلحين معا باعتبارهما مترادفين إلى حدود السيميائيات من القرن العشرين، ليشرح بعد هذا التاريخ مفهومهما في التباين. بيد أن الباحثين اختلفوا كذلك بهذا الشأن، إذ منهم من جعل «السيمبولوجيا» تشمل «السيمبويوتيقا» ومنهم من جعل «السيمبويوتيقا» شتوي «السيمبولوجيا».

أما أنصار الرأي الأول فاعتبروا «السيمبولوجيا» هي العلم الذي يدرس كل الأنساق العلامية، ويخصصوا مصطلح «السيمبويوتيقا» لتحديد تلك الأنساق ذاتها، فاللغة عندهم

«سيميوطيقا» ، والإتياء «سيميوطيقا» ... أما من يسمون «السيميوطيقا» ، فهم من «السيميولوجيا» ، فإن «السيميوطيقا» هي رايهم تهتم بكيفية اشتغال العنصر في التواصل الإنساني عامة ، سواء أكان مقصودا أم غير مقصود : هي حين أن «السيميولوجيا» - هي اعتبارهم - تتعامل مع كيفية اشتغال العنصر في مجالات محددة كالسينما والسرور والآداب... وقد مثل هذا التصور «كريستيان ميتز» (C. Metz) الذي اقترح أن يخصص مصطلح «سيميوطيقا» اليورسي لنظرية السيميائية العامة ، ويخصص مصطلح «سيميولوجيا» الموسيري للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة .

أما «ميتز» فهو ، فيميز بين المصطلحين بناء على مقدار تمييزهما علم اللسان ، فالسيميولوجيا تعول - هي نظره - إلى استمارة نماذج اللسانيات ومفاهيمها وإجراءاتها المنهجية ، لتمسها على ظواهر غير لسانية ، هي حين تمنح السيميوطيقا إلى الاستقلال عن علم اللسان ، واستطاع مفاهيمها الخاصة بها⁽¹¹⁾ .

وإذا مضينا إلى المجال العربي وحدها فسنجد نسبة هذا المفهوم مطروحة بصفة ، ذلك أن القرنين يواجه تحديا وثباتا مصطلحيا يسلمه في الحيرة والارتباك . فإذا كان بعض الدارسين لجأوا إلى اقتراحين لفظ «*admiologie*» ، من الحقل الفرنسي ، ولعمريها عن طريق إضافة مقطع في آخر الكلمة ، مكون من بادء عربية يهتم التحليل للكسوة ، ثم إشباعها بعد مفتوح ، لتجانب الصيغة القارئة هي العربية سيماء ، المقوم شأنها السيميولوجيا ، فقد أثر فريق آخر تعريب اللفظة الإنجليزية «*Semiotics*» ، عن طريق قلب كافها فافا ، وتائها طاء ، بحكم الجوار الصوتي ، وعلما للمناسبة الصوتية بين الإيماء الصوتي والاستملاء ، ثم إشباعها بعد مفتوح : فجاءت تركيبة المصطلح كالآتي : «سيميوطيقا»⁽¹²⁾ .

ومال فريق ثالث إلى البحث عن مقابل للمصطلح الأجنبي بناء على تركيبه الاشتقافي ، فاقترحت مقابلات عديدة ، نذكر منها : علم العلامات وعلم الأدلة⁽¹³⁾ ، وأثرت مجموعة أخرى من الباحثين التشبيب عن كلمة عربية أصيلة بقي بالعرض ، وتؤدي المعنى المراد بالمصطلح أحسن أداء : فوجدوا ضالهم هي مادة لغوية عربية تتضمن معنى الإشارة والعلامة ، وهي لا تشوب من التلطة الغربية في دلالتها فحسب بل حتى في تركيبها الصوتي . إنها مادتا السين والميم تمسدهما حروف التين ، والهمزة أحيانا ، فاللادة هي تظليلاتها المختلفة تقوم على نواة دلالية هي «التعليم» ، و«التوسم» ، فمادة س م و - وتدل في أحد وجوهها على «التسمية» ، والاسم كما هو معلوم يوضع للتمييز شأنه شأن العلامة ، ومادة «وسم» تعيل - من ضمن ماتعيل عليه - على وضع العلامات المميزة ، ومنها «وسم التمييز بالكي للتعريف» و«تمييز»⁽¹⁴⁾ ، وتحيل مادة «س و م» على السومة وهي العلامة ، ومنها «سوم الفرس»... هكذا تتراكب من هذه اللادة صيغ طمس هي : السيمة والصبيص والسيمياء والسوميا والسيمياء ، تتضمن كلها معنى العلامة .

وبذلك اقترح بعض الباحثين لفظة سيمياء مقابلًا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي؛ لا سيما أن صيغته الصرفية ليست غريبة عن صيغة أساسية العلوم في العربية، كاستعمال لفظة الكيمياء للدلالة على علم المادة، والفيزياء للدلالة على علم الطبيعة^{٢٢}، لكن خوف اللبس دفع بعض الدارسين إلى استعمال اللفظة في صيغة الجمع (سيمياءيات)، وذلك لتصرف دلالتها إلى العلم، فلما هو الشأن مع دريافتيات، وعطيميات^{٢٣}.

ونحن من جانبنا فضلنا استعمال لفظة «سيمياءيات» على ما سألها من التسميات، وذلك اقتناعاً منا بأن ثوابت اللفظ العربي الأصلي يفتي عن اللجوء إلى الدخيل والغريب، ثم إن هذه اللفظة بحكم أصالة مادتها العربية تنهج للباحث إمكان الانتقال ما هو في حاجة إليه من الفاظ مرتبطة كالصفة (سيمياءية) والمصدر (سيمياء).

٢ - ٢ - منه سيمياءيات المعرفة والتأليفات الجديدة

يشكل ظهور المنهج البنيوي في مطلع القرن العشرين، في مجال علم اللسان على يد العالم السويسري، فرديناند دو سوسير، (١٨٥٣ - ١٩١٢)، ثورة علمية حديثة في مجال العلوم الإنسانية. فقد أقدم هذا العالم على توسيع نطاق منهجه ليتجاوز اللغة إلى باقي الظواهر التواصلية المرتبطة بحياة الإنسان، مؤسساً بذلك **مشروع علم جديد أطلق عليه اسم «السيميوولوجيا»** (Sémiologie)، من اليونانية (Sema، أي «علامة» -نول-، التي نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن ثم فهي مشكلة للكتابة والبصرية السيميائية والطقوس الرمزية، وأشكال الحياة وصيغها، والإشارات العسكرية... وعلى رغم هذه الصلة تبقى اللغة أهم الأنظمة المذكورة^{٢٤}.

يتبدى من هذا القول أن «سوسير» يؤسس علم السيمياءيات باعتباره مستقبلياً ينصب على دراسة ظواهر مختلفة، بعضها خاص بالتواصل الإنساني، كالكتابة وأبجدية الصمم واليهكم، وبعضها الآخر لا يرمي إلى التواصل بالمعنى الدقيق للكلمة، كالعقودوس الرمزية وصيغ الحياة... وهو يجعل هذا العلم المستقبلي أهم من علم اللغة الذي لا يشكل سوى فرع منه. ولكن كيف يوجد الفرع قبل الأصل؟ وما العلاقة بين العلمين؟

يهيب «سوسير» فاضلاً، يمكن تصور علم يدرس حياة العلامات، في كنف الحياة الاجتماعية، ويشكل جزءاً من السيميوولوجيا الاجتماعية، ومن ثم جزءاً من السيميوولوجيا العامة، منطلق عليه اسم سيميوولوجيا (من الإغريقية Sémios، أي علامة). وسيفرقنا هذا العلم بمادية العلامات، والقوانين التي تحكمها، وما دام لم يوجد بعد، فلا نستطيع التمييز بما سيكون عليه في المستقبل. لكن هذا إن يعنے من الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفاً. والتساقيات لا تمثل سوى فرع منه. وستكون الثنائيات التي تكتشفها السيميوولوجيا قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات، التي سنظل مرتبطة بمجال متعدد داخل مجموع الوقائع الإنسانية. أما موقع السيميوولوجيا الدقيق، فسيناط تحديدته بعالم النفس^{٢٥}.

وإذا كانت السيميائيات - في نظر «سوسير» - تستوعب اللسانيات على مستوى الموضوع، فإن اللسانيات بالمقابل تقدم للسيميائيات نموذجاً منهجياً عليها أن تقتضي به، فاللغة من جهة تقدم - أكثر من أي نظام آخر - أساساً يساعد على إدراك طبيعة المسألة السيميولوجية، ولكن لطرح هذه المسألة السيميولوجية بكيفية موضوعية، ينبغي أن ندرس اللغة في حد ذاتها⁽³⁴⁾. فدراسة التسق القومي دراسة محابلة إذن من شأنها أن تقدم كثير العون لعلم السيميائيات، لأن اللغة هي النسق التواصلية الأكثر تدوياً، بل يذهب «سوسير» إلى أن علم اللسان هو النموذج الذي ينبغي أن تتأسس السيميائيات على مثاله. وقد ثرّب عن هذا أن يوتد اللغة مكانه متميزة بين أنظمة العلاقات. يقول: «... إن العلاقات التي تتميز بالأشياء المطبقة تحقق - أكثر من غيرها - العملية السيميولوجية، ومن هذا النطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العلم لكل السيميولوجيات، على الرغم من كونها نسفاً خاصاً فحسب»⁽³⁵⁾.

ولملاحظ بهذا الصدد أن «سوسير» قصر اهتمامه على اللغة، في حين لم يخط منه الانتباه الأخرى إلا بإشارات عابرة، فهو لم يحاول حصرها، ولم يقدم أي معيار لتعريف طبيعتها.

وإذا كان «سوسير» يعتبر اللسانيات جزءاً من السيميائيات، فإن مفكراً آخر هو «ر. بارت» - بمسك الأية، فيعد اللسانيات هي الأصل، والسيميائيات بمنزلة الفرع منها - وحجته في ذلك أن العلاقات غير اللغوية الدالة، لا تستطيع الاستعاضة دون جهة من الجهة فهي يعترف بكون «الأشياء والصور والصورات لذي دلالات» وهي تشمل ذلك ما تحتلّه، لكنها لا تقوم بذلك بشكل مستقل أبداً، فكل الأساق السيميائية تلتزم باللغة⁽³⁶⁾، لتوسيع هذه الأطروحة يقدم «بارت» بعض الأمثلة من حقل اللوحة ومجال الصورة، فالتليس يجعل دلالات متنوعة، بحيث يصبح الحديث فيه عن «طغاب اللوحة» لكنه لا يفعل ذلك إلا بمعونة اللغة. يقول: «هل يستطيع القياس - لكي يدل - الاستثناء عن كلام يصعب ويطلق عليه، ويمتعه دوالاً ومدلولات وغيرها، حتى يصبح نسفاً من الدلالات إن التواصل الإنساني وزين باللغة، وليس بوسع أي عملية سيميائية أن تتعامل هذه الحقيقة»⁽³⁷⁾.

وينطلق الأمر ذاته على الصورة، فهي تكون مقبولة باللغة في معظم الأحيان، ويتخذ الخطاب اللغوي شكل عناوين أو هوامش أو تعليقات، لتدعم وظيفتها الملائية⁽³⁸⁾، بل يذهب «بارت» إلى ما هو أبعد حين يقرر: «من الصعب أكثر فالكثير تصور نسل من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاته أن توجد خارج اللغة... فلا وجود للمعنى إلا عبر اللغة، وما عالم المدلولات إلا عالم اللغة»⁽³⁹⁾.

فد يعجب القارئ لهذا الموقف لا سيما أن صاحبه معروف باستقصاء العديد من أساق العلاقات والبحث عن خصوصياتها، واليات اشتغالها، وهي مقدمتها التسق المسرحي، الذي رفض اشتزاله في النص الدراسي - ذي المادة اللغوية - والى على ضرورة إبراز خصوصية «العلامة المسرحية»، وتكوين مكوناتها.

وقد أثارت هذه الأطروحة حول صفة السيمبليات باللسانيات جدلاً كبيراً، فعلمت العديد من الباحثين أنفسهم لدخولها وتفنيدها، فبرهنين على أن الأساق السيمبليانية الأخرى تستطيع الدلالة بصورة مستقلة. هذا «لوي بورشر» (L. Porcher) يستلزم على «بارت» بما يلي:

- ليس من الشايت أن الوسالة الأيقونية لا تستطيع الدلالة بمفردها، ولا أدل على ذلك من وجود أفلام صامتة تماماً، وهي مفهومة مع ذلك، والأمور نفسه بالنسبة إلى «الميم» (mime)، «يذهب» «بارت» إلى أن مختلف أنظمة الأشياء (الباس...كل...) لا تفل (لا بمعنى اللغة، وهو حين درس نسق التوضيح، تعامل مع التوضيح المكتوبة، معال لا يفيد إلا حزنها من فهم كيفية اشتغال دلالة التي داخل المجتمع، ثم إنه افعل القضية الأساسي، لتتمكّن هي، كيف يؤدي لباس ما دلالة محددة كيف يحيل لباس على التزمّت والمحافظة، في حين يعمل آخر على الخلاعة والإباحية؟

إن السالة تطرح على مستوى أعمق وأشمل، لأن الأمر يتعلق باختيار فلسفي وأنتولوجي، فالعالم في نظر «بارت» الخرس، ولا يستطيع الكلام إلا عبر اللغة، وهو ما يترب عنه خلاصتان هما: - إن العلم محدد لغة، وإن العالم الوحيد الموجود هو عالم العلم، وعلى الرغم من أن هذه الأطروحة لا تقدم نصيباً من المصداق، فإنها تلمّس «تكنولوجيا» اللغة، مرمية بمناقشة مقارنها، أن كل دلالة لا يمكن أن تكون إلا لسانية، ومن ثم فإن كل ما ليس لسانياً لا يستطيع الدلالة.

يختلط «بارت» بين اللغة واللغة الواسعة أو «اللغة» (langue)، فهو يستلج من كون اللغة تستطيع ترجمة مدارات من نسق آخر غير لسانية، أنها هي النسق الوحيد الذي يتلج الدلالة محل، وهو أمر غير كافٍ لاستنتاج أن الدلالة ذات منشأ لساني⁽¹⁾.

ويمكن أن نضيف ملاحظة أخرى أوردها أعضاء مدرسة «ليج» (Lévy)، مفادها أن إطالة بسيطة على كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتكنولوجيا... تثبت أنها مليئة بالرسم والصورة، وهي رسوم وصورة لا يصح الاستغناء عنها، والافتقار بالخطاب اللفظي⁽²⁾.

وإذا عدنا إلى مجال المسرح، وجدناه يوظف النسق اللفظي، الذي يتخذ في العرض شكل حوارات بين الشخصيات، لكنه يوظف إلى جانب أساق أخرى متنوعة، منها ما هو سمعي، كاللغات الصوتية، ومنها ما هو بصري كاللباس والإضاءة... وإذا كان تطبيق المفاهيم اللسانية هي دراسة الحوار لا يثير كثيراً من الجدل، فإن تعميمها على باقي الأساق يمثل نقطة خلاف بين الباحثين، ففي الوقت الذي حوّر فيه بعضهم الفرضيات مفاهيم اللسانيات لدراسة مختلف أساق العرض المسرحي، كرواد مدرسة «براق» و«كازوز» و«اندري هلبو» وغيرهم، أبدى آخرون غيرة شديدة على حرمة تلك المفاهيم اللسانية، ورأوا في نقلها إلى مجال المسرح تجدياً عليها، وتدعيماً لقيمتها العلمية.

ويعدّ عالم اللسان الفرنسي «جورج مونان» (G. Monan) من أكثر المتشككين بهذا الخصوص، فهو يقول: «... وبإتمام النظر في معرفة علماء اللسان - الفيلينية نسبياً - باللغة

بمعناها الدقيق. يمكن التأكد من استحضارة تفسير الفرجة المسرحية بالتطبيق اللفظي للمفاهيم التقنية التي طورها علماء اللسان لتوصيف الضغوطات اللسانية (...) . فالبحث عن قوتيهما في المذكور - هو من وحدات دالة - مضبوطة للوقت، لا سيما إذا كانت هذه التوحيدهات المزمعة تنظم وفق القواعد نفسها التي تحكم في التسلسل الصوتي، (...) .

وإذا كنا نطلق مع هذا الفكر في أن التطبيق اللفظي للمفاهيم اللسانية يمكن أن يعيد البحث السيميائي في مجال المسرح، فإننا نختلف معه في اعتراضه على استعارة بعض المفاهيم التي أصبحت حكرا على اللسانيات، كمفاهيم «التواصل» و«البنية» و«النسق» و«الشعور» ... التي تنتمي إلى السيميائيات العامة. والحقيقة أنه ينبغي التمييز بين المفاهيم الخاصة باللسانيات التي لا يجمع تداولها في غير هذا المجال، كمفاهيم «التوحيدهات» و«الوحدات» و«الوحدات» ... والمفاهيم السيميائية العامة التي صيغت في اللسانيات في أول الأمر، ثم عُدّت ووُسِّعت لتطبق على طواهر سيميائية تتجاوز اللغة، من قبيل المفاهيم: العلامة والدال والدلول والنسق والإبدال والتركيب والتصريح والأبعاد وغيرها ... وتطويع هذه المفاهيم لا يمكن أن يعني بأي حال من الأحوال وضع سيميائيات المصروح تحت وصاية علم اللسان. صحيح أن اللسانيات يمكن أن تقدم خدمات جليلة لدراسة النص الدرامي وقواعد التكيف وبنية الحوار ... لكنها لن تقدم كبرياء عظمى في دراسة الأسس البصرية والتفاعلات العاصلة بينها فوق المشية. بل إن تسمية سيميائيات المصروح كلسانيات في مرحلة من مراحل حياتها، واستعارتها لمفاهيمها وإجراءاتها المنهجية بشكل ميكانيكي، قد قادها إلى مآزق نظري وتطبيقي. ودفعها إلى الخوض في قضايا لا جدوى منها ... هو من الجري وراء استتباع النموذج اللساني. هوي سيميائيات المصروح أن تستفيد من إنجازات السيميائيات العامة. ومن مكاسب بعض السيميائيات القطاعية الجائرة، شأن سيميائيات السينما والتصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية ووسائل الإعلام الجماهيرية وغيرها.

٢ - ٢ - سيميائيات المصروح والسيميائيات العامة

إذا كان «سوسير» قد وضع الخطوط العريضة للسيميائيات باعتبارها مشروعاً مستقبلياً على الباحثين اللاحقين لوجعته إلى واقع. فإن «شارل بياندرس بيرس» (1839 - 1911) سيمتدح ببناء صرح نظريته السيميائية بنفسه يقول: «لم يكن يوصي أن أدرس أي شيء، الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، التهربوديناميك، البصريات، التشريح البشري، الفلك، السيكولوجيا، علم الأصوات، علم الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجال والنساء، الخمر ... إلا دراسة سيميائية» (...) .

وقد انطلق «بيرس» في تأسيس هذا العلم من منطلقات مخالفة لتلك التي انطلق منها «سوسير» - ولذلك جاءت نظريتهما متباينتين، ففي الوقت الذي انطلق فيه «سوسير» من

أساس سوسيوولوجي، مستلهما مرجعيته من نظرية «إميل دور كايم»، انطلق «بيرس» من منظور فلسفي ومنطقي، يستمد مرجعيته من الظاهرية (la phénoménologie) والرياضيات والتعلق والأنثروبولوجيا السلوكية، وذلك بقصد بناء نظرية عامة للعلامات، تستوعب الواقع هي كونه، سواء أكان مدركا أم خياليا، ولا تحظى اللغة هي هذه النظرية بأي أهمية خاصة، لا سيما أن علاماتها لا تنتمي إلى نوع مميز، ولا حتى إلى جنس قار.

والعلامة عند «بيرس» عبارة عن شيء يعوض شيئا معينا، وفق علاقة معينة أو صفة محددة، بالنسبة إلى شخص معين، ويكون العلامة موجهة إلى شخص معين معناه أنها تطلق هي ذهنية علامة معادلة، أو علامة أكثر تطوراً يسميها «بيرس» مفصلاً (symbol) للعلامة الأولى، وتوضي هذه العلامة شيئا معينا هو ما يسميه «بيرس» موضوع العلامة (object) (37).

هكذا تتألف العلامة عند «بيرس» من مكونات ثلاثة، هي:

1 - الفصل (representamen): وهو السند الثابت للعلامة، ولا وجود له إلا من خلال تعاقبه داخل موضوع الوسيلة منسر. إن المثل يمثل شيئا معينا، هو الصورة الصورية أو البصرية، إذا كان الآخر يتعلق بكلمة مثلا، ولأنه عند العلامة، فهو يشكل علامة نفس النظر عن الموضوع الذي يحيل عليه.

ب - الموضوع، ويناسبه عند «بيرس» (الرابع) ويعتبر ما يحيل المثل عليه، سواء أكان واقعا أم خياليا أم مجردا أم حرايا، ويختار «بيرس» بين نوعين من الموضوعات، الأول هو الموضوعي الديناميكي، وهو الموضوع الواقعي الذي لا يمكن للعلامة أن تعبر عنه بسبب طبيعة الأشياء، وتكتفي بالإشارة إليه، تاركة أمر اكتشافه للمفسر بواسطة التجربة. أما الثاني فهو الموضوع المباشر، ويكون جزءا من أجزاء العلامة، وعلموا من عناصرها (38).

ج - الفسر، ويتميز بطابعه الواسطي، أي أنه يربط بين الموضوع والمثل، فيفسر بذلك تأويل العلامة، ويحير «بيرس» بين ثلاثة أشكال من التفسيرات، المباشر والديناميكي والنهائي.

- يربط الفسر المباشر بإدراك العلامة هي حد ذاتها، وهو يتصل بمعطيات الموضوع المباشر، ولذلك لا تتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يقتضيها الإدراك المشترك.

- أما الفسر الديناميكي فهو الأثر الذي تحدثه العلامة هي الزمن، وهو على خلاف الأول الذي يقوم على التعيين، يتأسس على التأويل، فيربط بذلك العلامة هي المخزون الثقافي.

- تكمن وظيفة الفسر النهائي في إرساء العملية التأويلية، وحصرها في عقل معين، وإظفة «نهائي» لا صلة لها بـ «النهاية في الزمن» لأن هذا الفسر ليس أبديا، ولكنه نهائي داخل صيرورة معينة فحسب، أي داخل سلسلة من الحالات (39).

ولعل أكثر تقسيمات «بيرس» شيوعا هو التقسيم القائم على علاقة العلامة بموضوعها، وقد ميز بناء على هذا المعيار بين:

1 - الأيقون (Icon) وهو علامة تحول على موضوعها بضبط اشتراكاتها في بعض الخصائص واللامح. وسواء كان الشيء نوعية أم كائنا أم عرفيا فإنه يكون أيقونا لشيءه عندما يستخدم علامة له. والواقع أن فكرة الشيء هذه قد أثارت كثيرا من الجدل لا سيما أن الشيء درجات، تمتد من الصورة الفوتوغرافية الأمانة إلى الرسوم التخطيطية والبيانية³⁴.

ب - المؤشر (Index) ويرتبط بموضوعه ارتباطا سببيا، وكثيرا ما يكون هذا الارتباط غير ظاهري من خلال المجاورة. ويحضر «بيرس» في هذا النوع أعراض الأمراض وأسماء الإشارة والمضائق وغيرها.

ج - الرمز (Symbol) وتكون العلاقة فيه بين العلامة والموضوع علاقة انتقافية. وقد عرفه «بيرس» بأنه علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه بواسطة العرف، وإثباتها ما يقتضون هذا العرف بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعها³⁵.

إن الفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من العلاقات ليس عرفيا في الواقع داخل ثنائية تسمية، وليس حضور الشيء أو الملية أو شيئاها. ولا التماثل بين الأعيان والتعليل هي التي تقيم هذه الثلاثة، بل ما تقيمها هي البنية، أي هيئة جانب على الجوانب الأخرى، وهذا يمكن الحديث عن هذه الحدود بوصفها مختلف، الوظيفة الأيقونية، والوظيفة الناشئة، والوظيفة الرمزية.

ويعتبر الاستطراد هنا في عرض كل تصنيفات «بيرس» الأحرى للملاحظات، فقد كان يعتقد إمكان توليد 29-49 كائنا من الناحية الطورية استخرج منها ستة وستين نوعا دالا³⁶، وتجب الإشارة إلى أنه لاستصحاب هذه التصنيفات المقتضى لزوم معرفة عميقة بالأسس الفلسفية التي أقام عليها «بيرس» نظريته حول العلامة. ولعل هذا هو ما جعل الباحثين يتعطفون في توظيف تلك التصنيفات، باستثناء تقسيمه الثلاثي (مؤشر/أيقون/رمز) الذي لقي رواجاً كبيراً في مجالات سيميائية عديدة من ضمنها سيميائيات المسرح.

ولكن منية هذا النموذج مقارنة بالنموذج السوسوري في كونه يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين العلامة ومرجعها: لذلك فهو يبدو أكثر كفاءة في تفسير الاشتغال الدلالي للنص الدرامي والمعرض معا. كما أنه يسمح - بما أنه يشمل المفسر - بمعالجة دور المتلقي في صنع الدلالة المسرحية. والسؤال الذي يطرح في هذا المقام: لماذا اقتصر الباحثون على استمارة الثلاثة المثبتة من تصنيف «بيرس» ألا يهدد هذا التصنيع بالمطويع في الاختزال والانتقائية؟ ومن ثم معالجة الموضوعية العلمية؟

يجيب «باتريس بافيس» P. Pavis، «يدعوني من غير الحدي استعمال بناء «بيرس» الفلسفي بأكمله، والبحث في النص والمعرض عن العلامات الفرعية التوسع عن توظيفاتها. فإضافة إلى صعوبة إيراد تلك الأنواع، فقد كان من المنافي لروح دعوتي تحديد أمطار جامدة من العلامات، لذلك ملت إلى الحديث من وظائف دالة، تقسم بالتحويل على امتداد العرض، وهي: الوظيفة

سيمبليات المسرح : تحليلها وموضوعها وهدفها الاستعماري

الأيقونية والتوظيفية التأشيرية والتوظيفية الرمزية. ولعل التوظيف الوحيد الممنع للثلاثيات البهرسية الثلاث - هي حدود علمي - هو توظيف «نارين» (Narin) (1979)؛ لكنه دفع مشابيل دقته النظرية: طابع عمله التجريدي الذي لا يحترم خصوصية المسرح¹³.

ولم يكن «ياطيس» الوحيد الذي نبش ثلاثية «بهرس» فقد أخذ بها عدد كبير من الباحثين كذلك. نذكر «جان كوت» (J. Kott) و«ان إيرسفيلد» (A. Eisfeld) و«آندري هليو» (A. Helbo) و«كير إيلام» (K. Elam) و«مارتن إيسلن» (M. Eislen) وغيرهم. والواقع أن هذا النموذج مارس إغراء كبيرا على الباحثين. مما جعل بعضهم ينخرط في تطبيقه بسذاجة. فسقطوا في الخلط والاستنتاجات المتسرعة.

إن الباحث في مجال سيمبليات المسرح كثيرا ما يجد نفسه مترددا بين هذين النموذجين النظريين الكبيرين: نموذج «سوسير» ونموذج «بهرس». ويختار في أيهما يختار. ولعل السؤال الجدير بالطرح هو ذلك الذي ورد على لسان «دالدهال»: «أصوغ النموذج انطلاقا من التجربة أم نحلل التجربة في ضوء نموذج ليست مبادئه ومنطiquاته وأبدت الصادقة: لأنها نتاج التسليم الحكيم» وبعبارة أخرى: كيف نضار؟ هذا دام كل نموذج يحظى بالاستقلال، ولا يحتفل أي تدخل خارجي. سيكون من الإجحاف ترجمة سيمبليات «بهرس» بمصطلحات «سوسير» أو العكس. إن اختيار صلاحية كل منهما يكفى لأن في استخدام النموذج البلي يمكن استعراجه منه. وفي خصوصية التحليل التي يسمح بها، فلا اعتبارا مني بالاكلام¹⁴.

ولكن نستقد أن سيمبليات المسرح ليست مجردة على الالتزام الحرفي بهذا النموذج أو ذلك. فلما دامت تشتغل على موضوع مركب. يوظف علامات متنوعة ومتباعدة. وشفرات مختلفة. عليها أن تتعامل بنوعية مع النموذجين معا. شريطة ألا تسقط في التلويح. وأن تحافظ على قدر من الانسجام والتناسك.

بل إن القاربة السيمبليائية للمسرح لا يمكن أن تكون إلا مقاربة كلية. تتقاطع فيها مجموعة كبيرة من المعارف والمفاهيم. وتتكامل. وهو أمر ألحقت عليه الجمعية العالمية للفن (A.I.A.) في مؤتمرها الأول¹⁵. لهذا يتعين الحذر في حصر مجال سيمبليات المسرح حصرا ضيقا. صحيح أن تضليل الحقل الذي تشتغل فيه - أي المسرح - ضروري. لكن سيكون من الجيف ألا تصور إمكان قيام ماسماء «كريستيان ميتر» (C. Metz) ب«سيمبليات عامة للثقافة»¹⁶. عند لاحظ هذا الباحث أن موضوع فيلم من الأفلام يمكن أن يدرك انطلاقا من مجموعة من الأنساق الثقافية، التي تشكل مجموعات دالة ومطلقة. حتى إن كانت غريبة عن السينما. بعبارة أخرى فإن السينما «لا تقتصر على» اللغة السينمائية، بل تشمل كل الدلالات الاجتماعية والإنسانية القائمة في مجالات ثقافة أخرى. والتي تغلبها الأفلام كما هي¹⁷. ولا تختلف حال المسرح في هذا عن حال السينما.

إن سيميوليات المسرح هي رأينا ينبغي أن يتقاطع فيها عدد كبير من المعارف والاختصاصات العلمية، وذلك حتى تتمكن من فهم الظاهرة المسرحية وتفسيرها، لا باعتبارها مجموعة من الرسائل فقط، وإنما بوصفها جماعاً من الشفورات الخاصة والعامة، التي تحكمها قواعد وقوانين مستقلة، ولكن هي إطار نسق كلي تستمد منه دلالاتها الكلية.

٢ - ٤ - سيميوليات الطاهر: بين التواصل والذات

لقد مر بنا كيف أن «سوسير»، وهو يضع لبنات المنهج السيميائي الأولى، لم يحدد بوضوح السبيل الذي ينبغي أن يسلكه هذا العلم الجديد؛ ومر بنا كذلك كيف أنه عندما تحدث عن المواضيع التي ينبغي أن يتصب عليها البحث، ذكر أنشطة وممارسات متنوعة، بعضها خالص للتواصل الإنساني، كاللغة التطوقة وأهمية التصميم والكيمياء والفنون، والإشارات العسكرية... وبعضها ليس كذلك، مثل الطقوس الرمزية وصنم الاحترام...^{١٢١}، وقد نتج من هذا الغموض في التعديد أن صار هذا العلم الناشئ في اتجاهين متباينين، فبعض الباحثين ذهب إلى أن موضوع السيميوليات يشمل الأنساق التواصلية فقط، أي تلك التي يكون القصد من توظيفها هو التواصل أساساً؛ ونذكر من هؤلاء «بريغلو» (L. Briggs) و«بيرونيس» (E. Burronis) و«موتان» (G. Motan) وغيرهم... في حين ذهب آخرون إلى ضرورة توسيع مجال البحث السيميائي ليشمل كل الظواهر الثقافية الدالة، ويحتل هذا «فريدل بارث»، و«جريس» (A. Greis) و«كورنيس» (Cornis) وغيرهم.

ط «بيرونيس» مثلاً يختصر مجال السيميوليات في دراسة «الوقائع الطائفة للإدراك والصناعة عن وعي أي التي يتم إنتاجها صراحة للتعبير عن حالة الوعي تلك، فيتمعرف الخطاب مصورها، وبهذا فإن موضوع السيميوليات يقتصر على الوقائع التي نسميها إشارات»^{١٢٢}، فهو يقتصر موضوع السيميوليات، إذن، على الظواهر التواصلية، أي تلك التي تقوم على توظيف وسائل «للتأثير في الغير» فيتمركها هذا الغير باعتبارها كذلك^{١٢٣}، وبناء عليه ينبغي السؤال: عند الإقبال على الدراسة السيميائية لظاهرة من الظواهر، عما إذا كانت تلك الظاهرة تصير عن مقصدية تواصلية أم لا؟ وهو ما يؤدي إلى إقصاء كل الظواهر التي لا تبرز فيها هذه المقصدية من مثل السيميوليات، والاكفاء فقط بالشفورات التي تكسب بالظن ومن بين هذه الشفورات التي تناولها هؤلاء بالدرس نجد إشارات الطريق وتزيين غرف الفنادق وأرقام الهاتف وأرقام الأتوبيس... وعلى الرغم من أهمية دراسة هذه الأنظمة التواصلية، فإن قصور السيميوليات عنيها، وإغفال الأنساق الأخرى من الملاحظات - شأن «المؤشرات» (les indices) - من شأنه أن يقتضي فرعاً مهماً من السيميوليات المعاصرة، وهو التداولية «La pragmatique» - كما أنه سيفضي إلى إقصاء سيميوليات الفنون المختلفة، بدعوى أن وظيفة الفن الأساسية ليست هي التواصل بمفهومه الكلي.

سيميوثيات الصور - أنشائها وموضوعها ووظيفتها الإيمانية

أما الاتجاه الآخر، فلم يول مبدأ القصصية أهمية كبيرة في التواصل، بل اهتم أساساً بالدلالة، فيجعل السيميوثيات تقارب كل الظواهر التي تتضمن دلالة، سواء أكان قصد منها التواصل أم لم يكن، يقول «بارت»: «ما الجامع بين هذا المزيج من الأشياء: لباس، أكلة، إيمان، فيلم، موسيقى إشهارية، قطعة أكث... عنوان في جريدة؟ إن ما يجمع بينها - على الأقل - هو كونها كلها علامات. فحين نتحول في الشارع، بأصناف هذه الأشياء، فإننا نخضعها - ضد العادة - ودون وعي مني - للقرابة (...) هذه السيارة تخبرني عن وضع صاحبها الاجتماعي وذلك اللباس يعلني بمدى ثراءت صاحبه أو فقته...»¹⁷⁴ فـ «بارت» إذن يوسع حقل السيميوثيات ليشمل كل الوقائع الثقافية، وهو لا يحد غرضه في استعارة مفاهيم علم اللسان لدراستها، كما فعل في بعض بحوثه التطبيقية، كذلك التي تضمنها كتابه «أساطير» (Mythologies).

وقد أثار هذا الصنيع حفيظة بعض الأخذين بسيميوثيات التواصل، كما هو الشأن بالنسبة إلى «جورج مونزان» الذي يقول عن «بارت»: «إن مبعث الخلط الذي وقع فيه «بارت» هو الكيفية التي يستعمل بها كلمة علامة، فحين يطلق هذه الكلمة على كل واقعة ذات دلالة، أو يمكن العثور لها على دلالة بالتحسني المسمي، فإنه يقع ضحية مفاتحات من قبيل: كل ما له دلالة علامة، وكل مجموعة من العلامات تشكل نفسها؛ وبما أن كل شيء من العلامات يشكل لغة، فإن مجموع الوقائع التي يبحث عن دلالتها تشكل لغة، ومن ثم فإننا نبحث في السيميوثيات، وبعوض في استعارة مفاهيم التحليل اللساني ومناهجه من «سوسير»¹⁷⁵، وهو استدلال خاطئ في نظر «مونزان» لأنه ينطلق من مفاهيم خاطئة، ويستعمل مصطلحات ومفاهيم لسانية، دون مراعاة مدى تطبيقها على الوقائع الجديدة.

ويأخذ أصحاب سيميوثيات الدلالة على أنصار سيميوثيات التواصل غموض مبدأ القصصية الذي ينطلقون منه «... فكل شيء على أي مستوى تقع هذه القصصية (ميكلوجية، سوسيولوجية ...)? وما معايير تحديد وجودها؟ أن تكون صريحة دائماً أم أنها تكون مخفية أيضاً؟ (...) فإذا كانت واجبة محل تجاري، فلن بواسطة الكتابة عن كونه «سيدانية» أمكن اعتبارها رسالة موجهة من مرسل (هو السيد/الآخر) إلى مرسل إليه محتمل (هو الزبون)، لتناقل الآن حال شركة الحدود الإيطالية، فحين يلت انتباهي أن القصصيات للتجهة إلى الجنوب في حالة سيئة مقارنة بتلك لتجهة نحو الشمال، فهل يتعلق الأمر هنا بالتواصل؟ هل توجد في هذه الحالة رسالة موجهة من المجتمع (س) يقول فيها للمهاجرين: القصصيات السيئة للمناطق الفقيرة، والقصصيات الجيدة للمناطق الغنية. من الواضح أن س، لا يقصد إلى التواصل، لكن يمكن التأكيد - بالمقابل - على أن توزيع القصصيات هذا لا يخلو من دلالة، بل يمكن أن نرى فيه تواصلاً لا إرادياً، ولكنه حقيقي»¹⁷⁶.

لقد نشأت سميات المسرح - أول ما نشأت - مع رواد مدرسة براغ حول الدلالة المسرحية. هانصهرت إلى البحث في طبيعة العلامات المسرحية، وعن فواعدها تركيبتها في العرض، وعن العلامة المسرحية الدنيا... وعرف هذا الاتجاه امتداداً في السبعينيات من القرن العشرين مع باحثين أمثال «كوفمان» (T. Korman) و«بارث» وغيرهما، ممن كلّفوا مهووسين بنقل النموذج اللساني إلى الدراسة السيميائية للمسرح، وحرصوا على حصر مجال البحث في البنى المنطقية، وكيفية تولدها للمعنى. دون أن يولوا الملتفّج أي اهتماماً أي دون أن يحفلوا بالطابع التواصلية للمسرح.

وقد برز هذا الاتجاه بجلالة مع عالم اللسان الفرضي «جورج مونان»، ولا سيما في مقالة شهيرة نشرها سنة 1969 بعنوان «التواصل المسرحية»¹²، على فيها صفة التواصل عن المسرح، بحجة أن الملتقي فيه لا يمكن أن يصبح مرسلاً. فيستخدم شفرات المرسل الأول نفسها. فالإبلاغ فيه أحادي الاتجاه، مما يجعل أروار المشاركين ثابتة. فكل ما يمكن الحديث عنه في المسرح في اعتقاد «مونان» هو «الإثارة» أي مجموعة من التأثيرات الصادرة عن النخبة، تولد عنها استجابات لدى الجمهور.

لقد انظر تصور مونان هذا نقاشات جادة ومهذبة حول مفهوم التواصل ذاته، وحول إمكان توظيفه في حقل المسرح. وما يميز موقف «مونان» الملتفّج - في رأينا - هو أنه كان يتحدث بوصفه عالم لسان، حرصاً على خطريته المتأخرة السيميائية، ومن ثم على خصوصية المفاهيم التي صيغت لتوصيفها. وعلى حرمها من جهة، ثم أنه كان يبتلع عن تصور تقليدي لعور الملتفّج باعتباره ملاحظاً سلبياً، من جهة ثانية. ولا فكتف تسرّ تمويه مفهوم التواصل بمفهوم الإثارة؟ علماً بأن العلاقة بين المفهومين ليست علاقة تقابل وتضاد. ليست الإثارة وجهاً من وجوه «الوظيفة التنبؤية» (la fonction cognitive) التي حددها رومان ياكوبسون (Roman Jakobson) عند حديثه عن وظائف اللغة وهي وظيفة تحضر بقوة في المسرح. لأنه يتوحي التأثير في الملتقي¹³.

أما عن قدرة الملتفّج على أن يصبح مرسلاً، مستغصلاً الشفرات نفسها، التي يستعملها المرسل، فإن كل ما يطلب في التواصل هو معرفة الملتقي بالشفرة، وفقرته على ذلك رموز الرسالة «هنا» كان كل من المرسل والملقي يعرف الشفرة، فليس من اللازم إطلاقاً - لكي يقوم التواصل - أن تتطابق الشفرتان، ولا أن تترجم إحداهما رسائل الأخرى بدقة، ولا أن يتم التواصل في اتجاهي الفناء¹⁴.

ومهما يكن من تطرف أطروحة «مونان»، فإنها تبعد الدارسين إلى صعوبة الإحاطة بالتواصل المسرحي، وإلى خطورة الاستعارة الآلية للنموذج اللساني. كما أنها، وجهتهم إلى ضرورة بناء نموذج ملائم يخرم خصوصية الفن المسرحي. وفصارى القول، فإننا نحاري «ياكوبس» في تصور السيميائيات المسرح، بأنها يلزم أن تسير في اتجاهين متكاملين ومتقاطعين:

- فمن جهة ينبغي أن تركز اهتمامها على الدلالة المسرحية، ولكنها تولد المشغالات، فتدرس طبيعة العلامة المسرحية، ومكوناتها، والتفاعلات بين العلامات في العرض المسرحي.

- ولا ينبغي أن تغفل - من جهة أخرى - دور الشكلي في الدلالة المسرحية، والتفاعل الحاصل بينه وبين الممثل والفضاء المسرحي طيلة العرض، لا سيما أن بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة تركز على إشراك المتفرج، وتشغيل دوره في إنجاز القرعة.

والحقيقة أن العلاقة بين سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة ليست علاقة تقابل وصراع، بل هي علاقة تكامل وتعاوض⁽¹⁾. ذلك أن حتى أكثر نظريات التواصل تشددا، تركز على وقائع شكلي إلى سيميائيات الدلالة، وليست هذه الوقائع سوى مجموعة من الأفعال الدفعية التي تسمح بتأويل الرسالة، وهذا معناه أن سيميائيات الدلالة تشكل شرطا ضروريا لنظام سيميائيات التواصل شاملة وصارفة⁽²⁾.

٢ - ٥ - سيميائيات العرض بين النص والعرض

يعتني الفن المسرحي بوضعية سيميائية متميزة داخل مملكة الفنون، فهو ينتهي في الآن ذاته إلى فنون الزمان، شأن الأدب والموسيقى... بها أنه يتضمن نصا - النص الدرامي - لكنه ينتهي كذلك إلى فنون المكان شأن الرسم والنحت والتصوير... ولعل هذا هو ما جعل «كوهنزان، يصفه - مع فنون الفرجة الأخرى - التي يرمز لمجموعة بمرافقه بأنه، الفن الذي تلعب أفعاله في المكان والزمان معا»⁽³⁾.

والواقع أن المسرح يمتلك تعبيرين اثنين، فمن جهة نجد النص الدرامي⁽⁴⁾ الذي يصح أن يقرأ بشكل فوري، وأن يطبع ويصدر كما يطبع ويصدر أي مؤلف أدبي، ونجد من جهة ثانية العرض أو الفرجة التي تنشأ بعد النص، ويساهم في إبداعها فريق من المبدعين (المخرج، صانع الديكور، السينوغراف...)، وتستلزم بشكل جماعي في قاعة مهيأة لهذا العرض، ويبدو أن المسرح هو الفن الوحيد الذي يملك هذا التحلي النموذج⁽⁵⁾.

١ - ثنائية نص / عرض في نظريات المسرح

لقد أسطر هذا التحلي النموذج للمسرح عن نشوء خلاف كبير بين التبيين بهذا الفن، ولا سيما بعد ظهور فن الإخراج في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فمال بعضهم إلى اختزال المسرح في النص الدرامي، معتبرا العرض شيئا طارئا لا قيمة جمالية له، في حين جنح آخرون إلى احتكار النص، واعتباره أهد ما يكون من تجسيد خصوصية الظاهرة المسرحية.

ونظرا لضخامة ما كتب حول هذه القضية - بما لا يتسع المجال فسي هذا البحث لتفصيله - فإننا سنتكفي بتقديم نموذجين يصوران صقل الخلاف الذي نشأ بين الفريقين، يجسد النموذج الأول موقف الفيلسوف الفرنسي «لوجست كونت» (A.Comte)، أما النموذج الثاني فيجسده المخرج الفرنسي «أنطوان أرتو».

يمرود التصور الأدبي للمسرح - أي الذي يقتضيه المسرح في النص الدرامي - في النقد الغربي إلى الفيلسوف اليوناني «أرسطو».. فهو حين حدد المكونات الداخلية للتراجيديات، اعتبر الفرجة ألقها شأنًا، وأبعدنا عن تحقيق اللذة الخاصة بالترويع التراجيدي¹³⁸. وقد وجد هذا التصور امتداده في تاريخ النقد المسرحي الغربي، إذ أخذ به كتاب «غلاستية كيار، أمثال «لويس كوت، «ميج هيرشي» (M.J. Hirsch) وغيرهما، أما «أ. كوت» فقد ألح في كتابه «مؤوس في الفلسفة الوضعية» (Cours de philosophie positive) ونسق السياسة الوضعية - (Système de politique positive) على ضرورة إقصاء مؤسسة المسرح، لأن هذا الفن لا يدخل في الضمير الجميلة، التي تتضمن - في رأيه - الرسم والنحت والموسيقى والهندسة. وهو يعتبر المسرح تنوعاً وموقفاً على الشعر: ثانوي. لأن العرض المسرحي لا يتحقق إلا بمساعدة المتكلمين، وما يصدر عنهم من إيماء وحركة، وهي وسائل تعبيرية وضعية وساقطة: وموقفة. لأن العرض فقد كل مبررات وجوده الدينية بعد انفصال المسرح عن الطقوس والشعائر الدينية. ويخلص «كوت» إلى أن اختفاء العرض فقد كل مبررات وجوده الدينية بعد انفصال المسرح عن الطقوس والشعائر الدينية. ويخلص «كوت» إلى أن اختفاء العرض مرتبط بتطور الجمهور وارتقائه من لتصيل ووسائل التعبير المادية، إلى لتصيل ووسائل التعبير الفكرية المبررة. وبناء عليه يكون انفصال الجمهور عن المسرح هو نفس الدرامي، الذي يمتلكه بشكل فوري، ويشهد الدهر، والخطوة، شأنه في ذلك شأن أي فن أدبي¹³⁹.

وبالتقابل يرى «أ. أرنو» (A. Arnaud) أن المسرح فقد خصوصيته وجوده حين ألحق بالأدب، وألهم على الكلمة، ومن ثم فلا سبيل - في رأيه - لاستعادة تلك الخصوصية، إلا بإقصاء الكلمة، وإعادة الاعتبار إلى كل ما هو مادي ومحسوس على الخشبة: جسد الممثل، أشياء أصوات... يقول: «كيف يمكن ألا يظهر المسرح الغربي - أقول الغربي لأن هناك لحسن الحظ مناسخ أخرى، كالشعر الشرقي، عرفت كيف تحافظ على فكرة المسرح بكوا، في الوقت الذي تعبرت هذه الفكرة في الغرب شأن كل شيء - إلى المسرح من منظور آخر غير المسرح الحوارية؟

إن الحوار - الذي هو شيء مكتوب ومنطوق - لا ينتمي في الأصل إلى الخشبة، بل ينتمي إلى الكتاب، والدليل على ذلك أن مصنفات تاريخ الأدب تخصص للمسرح حيزاً خاصاً باعتباره فرعاً ملحقاتاً بتاريخ اللغة المنطوقة، أقول إن الخشبة مكان مادي محسوس يتطلب أن يجلأ، ويتنمى أن يجعله يتحدث لغة الخاصة...¹⁴⁰.

وبهذا، فالنص الدرامي عند «أرنو» لا يبدو أن يكون مكوناً من مكونات العرض، إن لم يكن ألقها شأنًا، وأولهاها اتصالاً بخصوصية المسرح وجوده، بل لقد دعا هذا المخرج في بعض كتاباته إلى الاستغناء الكلي عن النص المكتوب، وظلم المسرح من دون نص¹⁴¹.

ونحن نرى أن السينوريين بما لا يتخلون من إضعاف هيباتهما في تقدير هذا العنصر أو ذاك، كثيراً ما تؤدي إلى إضلال كاية العمل المسرحي، والتعريف في وحدته. يضاف إلى هذا أن الفصل بين النص والعرض لا يمكن أن يسوغ إلا إذا كان لضرورة منهجية. فالمسرح هو فن المفارقات بامتياز: وهي مفارقات محبوبة لطبيعته: إنه أدب ودرجة في الآن ذاته - فريدي - لأن مؤلف النص الدرامي كتب فرد - وجماعي - لأن العرض من إبداع فريق من الفنانين: وهو يجمع بين السمعي، أي كل ما يتعلق بالنص الدرامي، والبصري: الفضاء والجسد والحركة... فهو كما يقول مارتون إيسلن: «نص مطبوع بعرض ضللا محال». وهو لا يحد عند هذا الحد مسرعا بالعنى الحظي للكلمة، فالنص الدرامي قبل تمثيله لا يعدو أن يكون أدبا، يقرأ كما تقرأ الرواية، وتشكل هذه السمة خاصا مشتركا بين السرد الروائي والشعر الملحمي والدراما. ولعل ما يميز الدراما عن الأنواع المذكورة هو «العرض» تحديدا^(١٣).

(ب) نشأة نص العرض في النقد السيميائي المسرحي

إذا كان الصراع بين منظري المسرح يمثل من قضايات فلسفية وجمالية. فإنه التقط في مجال سيميائيات المسرح بما منهجيا وإستثنواليا، والتحيلة أن القيام بعملية للتطورات التي شهدتها سيميائيات المسرح في العقود الأخيرة أمر متعذر، بسبب كثرة البحوث من جهة، واختلاف لغاتها وتوجهاتها وسيميائياتها المنفية من جهة أخرى لكن يمكن القول - مع ذلك - إن سيميائيات المسرح حادت - منذ أواخر الستينيات - أن تحصر موضوعها، وتدفق أدواتها المنهجية. أما الموضوع فهو المسرح، وهو نقطة عبيرة التصيد. وهذا ما أصبح في المجال القيام جدال مناظر بين الباحثين، فانقسموا إلى فريقين، ارتأى أحدهما ضرورة حصر الضمالية السيميائية في النص الدرامي، في حين ذهب الفريق الآخر إلى وجوب تجاوز النص إلى دراسة العرض المسرحي.

وإذا كان جمهور الباحثين في هذا المجال يجمعون على الفوائد التي يمكن أن تجنيها من تحليل العرض المسرحي، فإن انصرار النص يرون أن السيميائيات لا تملك - في الوقت الراهن على الأقل - الوسائل التي تمكنها من تحصيل معرفة علمية وموضوعية حول العرض، لا سيما أنه عابر وموقت - أي لا يترك أثرا: هذا خلافا على تركيبته المعقدة والمتشعبة. وعليه فإن ما يمكن أن تطبق عليه هذه المقاربة الجديدة هو النص الدرامي. يقول «ميشال كورفان»: «الواقع أن سيميائيات العرض المسرحي ما تزال في طورها النظري، أي في خطواتها الأولى، وهي خطوات بطيئة ومتعثرة. فعدم الاتصال التي أجريت على العروض ضئيل جدا إذا ما قورن بما أنجز من تحليل على النصوص الدرامية. وهي مسألة مرتبطة بالصعوبات المنهجية والتطبيقية التي تواجهها دراسة العروض المسرحية»^(١٤).

لهذا السبب أصبح الباحثون يهجون أكثر فنانكتر ضرورة تطوير سيميائيات المسرح في اتجاهين متباينين، وأن كانتا متكاملتين، حتى يتعدى أحدهما من الآخر: سيميائيات النص الدرامي وسيميائيات العرض المسرحي. وهو أمر أصبحنا نلمسه في كثير من المؤتمرات والكتب التي تنتمي إلى هذه الظاهرة؛ إذ نجد فيها مباحث تتصل بجماليات العرض، وأخرى تنصب على النص الدرامي.

وإذا كان الوعي بهذا التفرين بين سيميائيات النص وسيميائيات العرض واضحاً على المستوى النظري، فإنه كثيراً ما يوضع في الخلط على المستوى التطبيقي، فإطلاقة بسيطة على أعمال باحثين سيميائيين من الروافد تثبت أنهم كثيراً ما خلطوا بين المجالين. فـ «شكري هلبو» مثلاً صنف في الكتاب الجماعي الذي أشرف على إنجازه والقسنتون به «سيمولوجيا المسرحية» مقالة «مبهورات إيكوه» التي تحسّل عنوان «ثوابت سيميائيات المسرح» (Paramètres de la scénologie théâtrale) ضمن الدراسات المختصة للنص، على الرغم من أنها تتناول في واقع الأمر قضايا مرتبطة بالمعرض المسرحي^{٢٨}.

ولم يستطع «باريس باطيس» أيضاً من هذا الخلط، فهو ينطلق من رفض إجراء تقابل بين مختلف الأنساق التي نشأ في المسرح، قصد إعادة بناء النسيج المسرحي باعتبارها وحدة كلية. فهو يعد النص والعرض موضوعاً واحداً، يمكن أن يقرأ فيه الفن «المسرح» بالأدوات نفسها. بيد أن هذا الباحث، حين يتناول قضية إعلانية في المسرح، انحصر على النص المكتوب الذي ميز داخله بين العلامات البصرية والعلامات السمعية (أي الرموز والأيقونات والموشورات)^{٢٩}.

ويبدو للوهلة الأولى أن «أن إيسميفيل» أعلنت من هذا الارتباك لا شيئاً حين صرحته: «من الأكيد أن على السيميائيات أن تهتم بمجموع الخطاب المسرحي (...)»^{٣٠}، بيد أن رفض التمييز بين النص والعرض من شأنه أن يشود إلى كل أشكال الخلط، لأن تحليلهما لا يتوصل بالأدوات المنهجية نفسها. وهو خلط ذو أوجه عدة، وله صانع في اللوائف التبسيطية التي تغذي الوافدة المسرحية^{٣١}، وهي تقصد بالمواقف التبسيطية تلك التي تعتبر العرض مجرد ترجمة للنص، بكل ما تقتضيه الترجمة من تناظر بين التكوينين. وهي إذ تدحض هذا الرأي، تطرح النظر إلى كل من النص والعرض باعتبارهما مجموعتين متمايزتين، لكنهما متكاملتان وتتقاطعتان. وهي تمثل لهما كالتالي:



سميوليات العرض ، أشكالها وموقعها ووضعها الإيمانيولوجي

على أننا لا نكتفي من معطى في قراءة الكتاب حتى نعددها تصرح بأن العرض يتضمن تعبير الشئ، نص المؤلف (أي النص الدرامي)، ونص صائغي الفرجة (أي المخرج وصانع الديكور والممثل ...)، وبذلك أصبحت العلاقة بين التصيغ علاقة تضمن واختواء.. لا علاقة تقاطع. ومثلت لها كالآتي:



$$ع = ن + ن$$

حيث: ع = العرض

و ن = النص الدرامي.

و ن = نص العرض.

أما وجهة نظرنا في هذه القضية، فإننا نرى ضرورة النظر سيميوليات العرض إلى صيغتين مستقلتين ومتعامدتين، يكتسب أحدهما بدراسة النص الدرامي، فيبحث عما يحويه من فبره من الموضوع (سواء كانها أثر غير أديبي) وأخر يكتشف فيه عن البنى السردية والأسطورية، باحثاً عن التحليلات فيها، عن التحليلات السيميائية العميقة للتصريح... ويتصدى للبحث الثاني لدراسة العرض، فيحاول إلقاء الضوء على كيفية تولد المعنى فيه، وأشكال تعطيل العلاقات والأنساق في إطار نظري متماسك ومنسجم، والحقيقة أن هذين المنظورين لا يقتضي أحدهما الآخر، بقدر ما يتكاملان ويتعامدان، لا سيما أن النص يحضر في العرض في صورة أقوال وحوارات «مستظهرها» الممثلون، وبالتالي يحضر العرض في النص في شكل مشروع أولي للإخراج⁽¹⁾.

٢ - قضايا العلاقة المسرحية

١ - حول مفهوم العلاقة: مقدمة أولية

١ - ١ - العلاقة بين قيفه التعويذ

عرفت العلامة منذ القديم بأنها شيء يعرض شيئاً آخر ويخفي عنه. فقد عرفها الحافظ أبو الوليد سليمان الباجي الأندلسي بقوله: «وعد الدليل ما صبح أن يرشد إلى المطلوب الغائب عن التحواس...»⁽²⁾. تكن العلامة لا تسمح لنا بإدراك ما غاب عن حسنا فقط، وإنما تمكننا أيضاً من إدراك ما لم يسبق لنا اعتباره. شأن طبيب النساء الذي يتحدث عن أشياء لم يشعر بها، ولم يمشها قط.

وإذا كانت العلامة موحداً من شيء غائب، أو شيء لم نعبث به بالضرورة، فنلزم الإشارة إلى أنها غير الشيء. فكلما «كذب» لا تعطي كما يقول أرسطو، وضرورة شخص ليست هي الشخص عينه ... ولعل هذا هو ما جعل بعض الدارسين يعتبرون الفهرية - أي [إحالة العلامة على غيرها: L'altérité] - شرطاً جوهرياً فيها⁽¹⁾. وما دامت العلامة تلعب هذه الوظيفة النموذجية، فإنها تلعب كذلك دور الوساطة (mediation)، وهي وساطة متعددة الأوجه: بين الذات والموضوع (الترجيع)، وبين المرسل والمتلقي، وبين الفكر والواقع.

١ - ٢ - العلامة كإشارة للوظيفة

غير أن العلامات لم توضع كلها ليمويش شيء آخر. صحيح أن كلمة «شجرة» تعوض «الشجرة»، ولكن ما قولنا هي «السيارة الفاخرة» الدالة على الثراء، أو آكلة «السيبكي»، الدالة على «الثقافة الإيطالية»، أو المظلة التي تحيل على سقوط المطر؟ ... فلا يمكن الادعاء بأن هذه الأشياء وضعت للدلالة على تلك. وإنما يستطيع الجمع بينهما من يعرف الشفرة التي تقرر التناسب بينهما ... فهي لا تكتسب وضع العلامة إلا بالنسبة إلى من يعرف أن «السيارات الفاخرة» لا يملكها سوى الأثرياء، وأن «السيبكي» دالة لوجية إيطالية، وأن «المظلة» تستعمل للاعتناء من المطر. بمبادرة أخرى لا يدرى، وظيفتها السيميائية (إلا من يملك الشفرة. وهي انتظار تعريف مرئي لهذا المفهوم، يمكن القول إنه مجموعة من إتقادات والأعراف التي تسمح بإدراك دلالة علامة أو معيوية من العلامات وغيرها).

هكذا ننهي إلى أن العلاقة بين العلامة وما تدل عليه تقوم على المواضعات العصرية، فتكون قواعد التناسب بين العلامات وما تحيل عليه واضحة ومبررة قبلياً، شأن كلمات اللغة. أو على المواضعات الضمنية. وليس من الضروري أن تكون المواضع مشتركة بين المرسل والمتلقي. إذ يكفي أن يربط المتلقي بين علامة ما وشيء أو واقعة، لتزعم أنه أولها استناداً على مواضع. هـ الفهم السوادى، مثلاً، فإن يوشوك سقوط المطر، ومع ذلك ليس هناك من يشتد أن الطبيعة سمعت بك رسالة للناس كي يحتفلوا بأخذ مظاهرات قبل مغادرة منازلهم. معنى هذا أن العلامة تنشأ بمجرد ما يقرر المتلقي إسقاط شفرة على معنى الواقع الخارجية⁽²⁾. وبذلك فإن كثيراً من الظواهر الطبيعية تكون علامات ترسبها الثقافة، ونظمها الواضحة بحيث يمكن القول إنه لا وجود لعلامة (إلا هي كلف الثقافة والمجتمع).

١ - ٣ - العلامة كإشارة لظهور الواقع

لا تكتفي العلامة بتمويش الأشياء والإحالة عليها بناء على الواضحة، وإنما تعمل على تحديد وجودها أيضاً، وذلك بتقطيع الواقع والتمييز فيه بين وحدات متماسكة (désarticulation) تقوم بينها تقابلات دالة. لنستعرض بهذا الخصوص طيف الألوان الذي تلطفه كل ثقافة بطريقتها الخاصة. ففي الوقت الذي لا تميز فيه بعض الثقافات سوى بين ثلاثة ألوان أو أربعة

السميات المعبر عنها ، دلالاتها ومعناها ووظيفتها الاستدلالية

تتميز أخرى بين سبعة أو ثمانية ، فما تميزه لغة بـ «الأزرق» مثلا تسمى فيه لغة أخرى بين لونين مثاليين (شأن اللغة الروسية)⁽³⁾ . وهكذا يتضح أن للعلامات دخلا في تشكيل «رواية العالم» التي تحيطها ثقافة من الثقافات كما يثبت ذلك «إسايير» (E. Saïr) و«وولف» (Wolff) بخصوص اللغة ، ولتطويع العلامات الواقع ليس فارا وثابتا بل هو متغير ومتحول، تبعاً لتغير الحاجات المعنوية والمعارف والفهم ... في ثقافة من الثقافات.

تنتهي مما سلف إلى تعريف شامل للعلامة بأنها شيء يعرض شيئا آخر ، ولا يدركها كذلك إلا مستطيل يستطعن النظرة الثقافية التي تسندها ، وهي تساعد كذلك على تنظيم التجربة الباشرة عن طريق تقطيعها.

٢ - بنية العلامة

تتألف العلامة - حسبما استقر لدى علماء السيميائيات - من عناصر ثلاثة هي: الدال والدلول والمراجع ، ويحللها بالخطاطة الآتية:



وإذا كان «موسور» وأتباعه قد أقصوا طبع هذا الثلث الأيمن من اهتمام السيميائيات ، باعتبار المرجع ينتمي إلى التجربة الواقعية ، فإن السيميائيين الأمريكيين - أنتاج سييرس - أدخلوا هذا العنصر في نطاق اهتمامهم ، واخذوه دعامة أساسية في تصنيف العلامات . فما المقصود بكل عنصر من تلك العناصر الثلاثة ؟ وما وظيفة كل منها داخل العلامة ؟

١ - الدال : لا يمكن إدراك الدال إلا من خلال علاقته بدلول . هوما متلازمان يقتضي أحدهما الآخر ، ويبدو الدال - بالنظر إلى الدلول - شيئا خارجيا ، ينتمي إلى العالم الواقعي ، أي أنه يملك وجودا ماديا ملموسا ، ويدرك من خلال مجموعة من التأثيرات المميزة ، ويحيل على مرجع محسوس ، فهو المستند المادي الذي تقوم عليه العلامة ، أي ذلك «الجوهر» الصلب الذي يمنح العلامة وجودها الموجد وهويتها الخاصة . وبذلك فهو واحد بالنسبة إلى المرسل والمتلقي . ولعل ماديته هذه هي التي جعلت بعض الدارسين يسمونه مهيأرا في تصنيفه الأنشائي العلامية : أنشائي سمعية ، أنشائي بصرية ... وليس معنى هذا أن الدال معطى فيزيقي

خام، بل هو نموذج نظري، تحكمه شفرة إدراكية، تقيم تقاسمها بينه وبين مدلول ما، فالعصور الأحمر مثلاً لا دلالة له إذا أخذ منفرداً، أي بوسطه مثبثاً غير زفياً، وهو لا يصبح دالاً إذا اندمج في نسق من الأصواء، يسمح له بالإحالة على مدلول متعدد من طريق التقابل (منع المرور في سياق ضيق السير مثلاً). وما يعجز الدال في العرض المسرحي هو تعدد موارده وتباينها، فهناك الدوال القسائية ذات اللغة الصوتية، والدوال البصرية التي تختلف مواردها اختلافاً كبيراً: أشياء، إيماء، أبعاد.

ب - المدلول: لقد جرث العادة على تعريف الدلول بأنه الصورة الذهنية أو المفهوم الذي يطابق الدال ويتناسب المرجح الشاخص في الواقع، فللدلول إذن غير المرجح، لأنه لا يحيل على شيء محدد، بقدر ما يحيل على صنف من الأشياء، أي أنه يملك وجوداً مفهوماً، فإذا ما قلت «أكتب بالقلم» فإن لفظة «قلم» تدل على صنف من الأشياء يتقابل مع «الريشة» و«الآلة الرافعة»... أما إذا قلت «تأولني ذاك القلم الأسود» فأنت تتحدد شيئاً محدداً ومجسداً في الواقع، له هوية معينة في سياق معيروف، ويمكن أن يدركه الحس: المصير أو السمع أو اللمس أو غيرها... فاللدلول إذن تحريروا وتعميم، يحيل نظر مجموعة من الدلالات الموجودة بالقول، التي لا يحقق السياق سوى بعضها عند الاستعمال¹³⁷.

وما دام المدلول نموذجاً معبراً، فإنه لا يمكن أن يوجد بعيداً عن التحليل الفعلي للأشياء التي يدل عليها، فإنا نذكر مدلول الأسد نوعاً أن تشير إلى ريشة ما، لكننا نذكر كذلك مدلول «العفاء» والخوخ، على الرغم من أنهما كائنان حواسيان لا وجود لهما في الواقع.

ج - المرجع: يطلق المرجع مجموعة على الأشياء التي تحيل عليها العلاقات في التجسرية الواقعية. غير أن لفظة «أشياء» تبقى غامضة، إذ ينبغي أن توسع لتشمل الصفات والأفعال والأحداث الواقعية والمحتملة والمتخيلة¹³⁸، وإذا كانت السيميائيات السوسيرية قد أخصت المرجع من مجال اهتمامها، فإنه ما لبث أن عاد من مناهذ أخرى، فهو عنصر أساسي في كل فعل تواصل - كما أثبت ذلك «بالمسون»؛ وهو كثيراً ما يتخذ وضع العلامة كذلك، فيصبح دالاً على بعض الوظائف التمييزية موضوع الإدراك - أي ما أطلق عليه عبارة «سيميائية المرجع» (la séméiologie du référent)¹³⁹، ومثاله الواضح عرض التاجر عينة من سلعته في باب متجره، بحيث تشكل تلك العينة بوصفها علامة دالة على نوع السلعة، وللأخذ أن العرض المسرحي يقوم في جانب كبير منه على هذا النوع من العلاقات.

والحاصل أن المرجع جزء لا يتجزأ من العملية السيميائية، وأنه يساهم في انتقال العلامة، وإن كان يتبع خارجها بالضرورة، ومن ثم، فلا مانع من أن يكون للعلامة الواحدة مراجع متعددة، أما الدال واللدلول فمترابطان ومتلازمان بحيث لا يتفعل أحدهما عن الآخر، فهما بمثابة صفحتي الورقة اللتين لا يجوز تمزيق إحداهما دون المس بالآخرى.

٣ - حدود العلامة

لقد عرفت حدود العلامة قضية إشكالية هي الشكائيات. فـ «سوسير» ذاته توجد في بعض الأمر بين إطلاق هذا المصطلح على العلامة بأكملها - أي بدالها ومدلولها - وبين إطلاقه على الدال فقط. وقد شبه بعض الباحثين من بعدهم فدرجوا على إطلاق هذا المصطلح بالعينين معاً^{١٣}. على أن السواد الأعظم من الباحثين مالى إلى استعمال مصطلح العلامة (signe) لتعيين الدال والمدلول معاً، وإن كانوا اختلفوا في رسم حدود هذه العلامة. فهل العلامة هي الكلمة البسيطة أو المركبة؟ وهل الجملة علامة؟ وما قولنا في النص؟

لما كانت الإجابات عن هذه الأسئلة، ضمن الباحثين من تصور تسمية العلامة على الكلمة البسيطة (أو الوحدة العنصرية الدنيا)، ومنهم من وضع مدلولها ليشمل النص بكل تعقيد، فتعامل مع العمل الأدبي - مثلاً - باعتباره علامة. والتحققة أن هذه القضية الخلافية ليست ذات كبير فائدة في المجال السيميائي. فنهض شفق مع «بامستيف» فيما ذهب إليه من أن الجسم غير وارد في تحديد العلامة وتعريفها، فهالى جانب العلامات الدنيا يصبح الحديث عن «العلامة المقطوعة» وعن «العلامة الخطابية»^{١٤}. ويتولد عليه يمكن التعامل مع كل ما يحضر على القضية بوصفه علامات. لكن يصبح أن نعد القضية بأكملها علامة أيضاً.

٤ - العلامة المسرحية الدنيا

من القضايا التي تفرط في دراسة سيميائية هي قضية السلسلة المركبة (la chaîne syntagmatique) إلى وحدات متساوية، أي الانتقال من المتصل (le continu) إلى المتفصل (le discontinu). فالمركب كما هو معلوم يتميز بكونه مستويلاً ومتسلسلاً، بيد أن قدرته على الدلالة رهينة بقابليته للتقطيع والتفكيك. فكيف تقطع التركب المسرحي؟ وهل توجد علامة مسرحية دنيا؟

ليس من البسيور الإجابة عن مثل هذه الأسئلة، فحتى في مجال المسائل التي تقدم فيها البحث كثيراً، ما يزال الخلاف قائماً حول تحديد العلامة الدالة الدنيا. وتكفي الإشارة هنا إلى الجدال الذي نشب بين علماء أمثال «فاندريس» (Vanderp) و«طوجي» (Togoby) و«مارتيني» (Martini) وغيرهم حول حدود الوحدة السانية. وإذا كانوا قد انقسموا على اعتبار الكلمة هي الوحدة السانية الواردة، فإنهم اختلفوا بالمقابل في رسم حدودها، فمنهم من وقف عند الكلمة البسيطة، ومنهم من تجاوزها إلى الكلمة المركبة، شأن التركب الاصطلاحي والتركب الفني.

تبرز هذه الصعوبة في تحديد الوحدة السانية الدنيا إلى أي مدى ينبغي الحذر عند معالجة مسألة الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي. ومرد تلك الصعوبة - كما تقول «إيبرسونيك» - إلى أن كل عنصر من عناصر العرض - مهما كان قصيراً - لا يتناسب مع عنصر دال واحد، وإنما مع عناصر متعددة، تولد قنوات متنوعة (سمعية، بصرية...) تبيث

من مصادر معتقدة: إشارة، ديكور، ممثل... يضاف إلى هذا صعوبة لتفكيك العلامات، لا سيما منها العلامات غير اللسانية التي لا تخضع للتفصيل الزوجي¹³. وبعد اقتراح «كوهزان» من المحاولات الأولى لحل مسألة الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي، فهو ينطلق من مقولة الزمن ليقسم القطعما همدنيا. بحيث يتضمن كل مقطع علامات تنتمي إلى انساق مختلفة. يقول: «الوحدة السيميائية في الفرجة عبارة عن مقطع يضم كل العلامات البثوثية بشكل متزامن. ويكون طول هذا المقطع مسؤولا للعلامة التي تدوم أقل»¹⁴. وقد لقي هذا التعديد انتقادات عديدة، منها أنه يؤدي إلى تثبيث العرض، ويغفل العلاقات الثنائية القائمة بين العلامات إضافة إلى أنه يهمل جانب الدلالة، ولا يأخذ في الحسبان التباين الظالم بين طبيعة العلامات التي يوظفها العرض المسرحي، التي يزول بعضها بسرعة، في حين يدوم بعضها الأخر¹⁵. فهل معنى هذا أنه لا وجود لعلامة دنيا في العرض؟

يكد يتغل معظم الباحثين على أنه لا وجود لعلامات دنيا مميزة في العرض المسرحي، مشبهة للوثنيات. في الكليات الطبيعية، أي محصورة العدد، وتخضع لقواعد تركيبية مضبوطة. وكل ما يمكن الحديث عنه هو وجود علامات دنيا خاصة بالانساق التي تشغل في الفرجة. ومما لا شك فيه أن هذه العلامات تختلف من نسق لأخر من حيث مصادرها وشكلها وحجمها. ومن حيث صعوبة تعديدها كذا لده. «هناك كذا يسهل فهم حدود الوحدات اللسانية، فإنه من الميسر تعديد الوحدات الدنيا في التراجيدل الأثوثية بطلا»

ومهما يكن، فإن البحث عن العلامة المسرحية الدنيا - التي تنال الكلمة أو المفهوم في اللغة - لا يجري في الرحلة الأثوية من البحث، لا سيما إذا نحن اعتمدنا على جانب الدوال. لكن يمكن البحث عن حل للمسألة اعتمادا على المدلول. والقول بأن الوحدة المسرحية الدنيا ستكون عبارة عن جملة أو ملفوظ. والحقيقة أن عددا كبيرا من السيميائيين لجأوا لهذا الحل. فقد ذهب «فاندريس» (Vandersyck) إلى أن إيماء اليد تعادل الملفوظ لا الكلمة. ولبني الرأي ذاته ميوزنيس. عندما درس تنق إشارات الطوق. إذ اعتبرها معادلة للجملة. وقد عرف «لبني شتراوس» الصفر وحدة في الخطاب الأسطوري (le mythe) بأنها علاقة إنسانية بين مسند ومسند إليه، أي ملفوظا¹⁶.

هكذا يمكن القول إن الملفوظ أو «الجملة» السيميائية - التي هي الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي - جملة، معقدة، لأنها تستعمل مواد تعبير مختلفة (اللفظ، إيماء، أشياء) التركيب فيما بينها وتتقابل، لتتسر في النهاية عن مدلول يتدمج في بنية الحكاية. فعلامات الانساق الأولية البسيطة (أشياء موزونة، إيماءات مضمونة عن مبالغها...) لا دلالة لها إلا إذا دخلت في تركيب تلك «الجملة» المسرحية (من قبيل الشخصية «س»، تتاكم، الشخصية «د» تستعد للزواج...)، ولعل هذا هو ما يصلح فراءة الخطاب المسرحي، أي ما أسماه «بارت» بالثيوليمونية الإثلاعية.

٥ - جبران العلاقة في المسرح

إذا كان من غير الجائز الحديث عن علامة مسرحية دنیا على طراز الكلمة أو الصوتين في اللغة الطبيعية، فإننا نستطيع الحديث - على الأقل - عن خصوصية العلامة في المسرح، ذلك بأن العلامة حين تدخل إلى مجال التداول المسرحي، تكتسب جملة من المميزات التي تعطي هذا الفن هويته السيمبليائية الخاصة. ويمكن إجمال هذه المميزات فيما يلي:

٥ - ١ - الصيغة (la scénarisation)

من بين الظواهر التي اعتدت نظر رواد سيمبليات المسرح الأوائل قدرة المسرح على تحويل كل ما يحضر على خشبة إلى علامات. فبمجرد دخول الأشياء، والوقائع إلى عالم المسرح، تفقد وظيفتها التعبيرية والاستعمالية التي تكون لها في الحياة اليومية، لتصبح علامات تعب وعلمانية. يقول بوكاتيرف (Bocquet) بعد الشئ: «تكتسب الأشياء التي تعب دور العلامات على خشبة المسرح سمات خاصة وصفات ومعمولات لا تكون لها في الحياة العادية»^(١٣٤).

فالمسرح ينوع الشيء المستعمل في العرض من وظائفه العادية، ليضحيه بدلالة جديدة، لتحديد انطلاقة من دوره في التحصيل. وهذا هو ما يظهر عليه مصطلح السيمبلا، فنوتيف، ككرسي، مثلاً قد يدفع إلى الاعتقاد بأنه دال يحيل على مدلول أو في التكون التطبيقي الذي تقدمه المسرحية، فهو أن هذا ليس متجهاً نحو المدلول الكروي إلى الخشبية، يصبح وحدة سيمبليائية تمثل أفرداً جسيماً، ما يقابل المدلول المدلول... فضلاً على إحالتها على مقابلها التطبيقي^(١٣٥). لكن، هل معنى هذا أن كل شيء يسمى على الخشبة لا يمكن - في الحقيقة - الجزم بذلك؛ إذ ليست كل العلامات الصادرة على الخشبة منصوبة ومتعمدة. فالممثل على سبيل المثال ليس آلة معادية لإنتاج العلامات، لأنه يصدر عنها كثيراً منها بشكل لا إرادي ولا سيما تلك المتصلة بكيانه وشخصه، مثل سنه وعقله الظاهرة وجنسه، أي ما يصنف عادة تحت اسم العلامات الطبيعية.

٥ - ٢ - التحويل (la relecture)

إن ما يعبر العلامة في المسرح هو قدرتها على التحول والتبدل والانتقال من نسق لآخر، تبعاً للمصداق الذي توظف فيه. فالممثل قد يصبح قطعة ديكور، كما أن قطعة ديكور أو إكسسوارا يمكن أن تعوض الممثل. معنى هذه العلاقة بين الدال والمدلول في العلامة الموظفة في السياق المسرحي ليست محددة بشكل نهائي، بل هي خاضعة للمراجعة باستمرار، حسب الظروف، وحسب حاجات الخشبة. ولعل هذا هو ما يفتح المسرح ثوابه دلالاته منقطع النظر. فانبساطاً من عدد محدود من الدوال - يمكن إنتاج بنيات دلالية لا حصر لها؛ وهذا هو ما ركزت عليه بعض التجارب الإخراجية الطبيعية مثل «المسرح الكبير» مع «جورفيسكي».

وقد كان رواد مدرسة «براق» هم الأوائل الذين شجعوا إلى هذه الظاهرة، وتناولوها بالدراسة، ففي بحثه له حول «شمولية العلامة المسرحية» طور «هانز ليه» (J. Hanzl) مفهوم «دينامية العلامة» ونقّب إلى أن علامة مسرحية يصح - مبدئياً - أن تحمل محل أي نوع من الظواهر، والواقع أن هذه السمة لصيقة بجوهر الفن المسرحي (أي الخصائص النوعية التي تميزه: التمسرح (La théâtralité) وهي تعالج المخرج لذة خاصة، تفوق اللذة التي تمنحها إياه الوظيفة الأيونية المحاكية³³.

2-3 - الإيكة (L'écœuvrisme)

لقد سلّطت الإشارة إلى أن نظرية العلامة ونظرية المسرح لهما السلفان أنفسهما: أفلاطون وأرسطو. ولعل ما يشير إليه هو أن فكرة المحاكاة عند هذين الواقعيين تصدق على النص وعلى العرض معاً، فذهب أرسطو - إلى أن المسرح هو فن المحاكاة باستبان، لأنه يقوم - في نظره - بتقديم صمم شبيه بالواقع. وفكرة الشبه هذه هي التي تجعل العرض المسرحي ينتمي في أساسه على الإيكة. وهو ما يعني أن المسرح يوظف العلامات الأيونية الإيكية (écœuvrisme) مما يمكنه من بلوغ درجة عالية من التطابق الأيوني. يتميز بلوغها في الطولن الأخرى، حتى البصيرة منها، فالعالم الذي يحيل على طولنة خشبية في عرض من العروض، هو الطولنة الخشبية ذاتها، عوض أن يكون إيها ما كما هو الأمر في الوحدة التوكيدية أو التهام، وإذا كانت بعض الاتجاهات الإخراجية قد بالغت في البحث عن هذا التشابك الأيوني، فمثلاً هو المثال «المسبة» إلى الإخراج الطبيعي في نهاية القرن التاسع عشر، والمسرح الحي في النصف الثاني من القرن العشرين في فرنسا³⁴. فحين اتجهت اتجاهات أخرى صالت إلى توظيف نوع آخر من العلامات الإيكية، يمكن أن نسميها العلامات التحالورية (écœuvrisme)، وهي تحيل على شيء صبر إبراز جزء من أجزائه، أو إظهار وظيفة من وظائفه، كأن يحيل الممثل على المفسس بواسطة الإهداء، فيشير بإيهاه وسبائته وكأنه يحمل مفسساً على الحقيقة، بحيث تشير السبابة إلى فوهة السلاح، وفوهة الأسلحة إلى مقبضه³⁵.

والواقع أن العلامات الإيكية ليست وفقاً على المسرح، بل تحضر في الحياة اليومية بكثافة كذلك، ما يبرز توظيفها في الفن الدرامي هو أنها لا تستعمل للإحالة على نطق من الأشياء (échantillonnage) فمثلاً، بل تحيل أيضاً على مرجع مخصوص - واقع أو تخيلي - تستدعيه حكاية المسرحية.

2-4 - التخييل

يمثل التخييل الوسيلة التي يتحدث بها المسرح عن الواقع. فإذا كانت العلامة المسرحية تحمل مدلولاً، وتحيل على مرجع فإنها لا تملك معنى إلا عبر التخييل. صحيح أن طولنة على الخشبة تحول على مفهوم الطولنة، لكنها لا تكتسب دلالتها إلا إذا هي أصبحت في سياق الحكاية، وأصبحت لها وظيفة هي التخييل.

فالعلامة المسرحية إذن علامة تخيلية، لأنها تحول على مخرج متخيل بالضرورة، سواء كان واقعا وأنها أم تاريخيا أم خياليا، وهذا لا شك فيه أن كثيرا من العلامات الموطقة في العرض المسرحي ليست تخيلية، ما دامت تدعي الإشارة إلى أشياء موجودة بالفعل، لكن تبقى السمة الملائحية عليها هي التخييل، لا سيما أن - حتى - أكثر النظريات المسرحية طليعية تعتبر الحكاية عنصرا جوهريا في الفن المسرحي¹²¹، إن ما يجعل من العلامة المسرحية علامة تخيلية ليس كونها تحول على أشياء وهمية أو كاذبة، وإنما لأنها تحاول أن تحكي طليعا العلاماني، وأن تبدو علامة طليعية، والعل ما يجعلها تتجح في هذه المهمة هو قيامها - في جانب كبير منها - على الألفنة (Journale)، التي تتحقق من خلال الجسد والفضاء، والحقيقة أن تلقي العلامات الصادرة عن الخشبة يتم وفق نمطين متباينين ومتقاطعين باستمرار:

- الأول باعتبارها تخيلا، أي نسقا مؤلفا من مجموعات متماسكة ومتداخلة من العلامات: الشخصيات، الحكاية، الفضاء التخييلي.

- الثاني باعتبارها واقعا، أي مكانا مهيما يسميه الخشبة، يتحرك فوقه الممثلون، وتلكه قطع الديكور... وهو مكان مادي يتناغم المثل والمخرج.

وبهذا يقوم المسرح على هذه المارقة المتصلة هي التفاعل بين العلامات الدالة على التخييل والعلامات الدالة على مادية الخشبة بأمر الأري هي: علامات إيمانية، حيث من قصد بناء على مواضع محددة، ويستطيع المخرج أن يتركها بلغتها بتسلا لعالم غائب، في حين يتم إرسال النوع الثاني عن غير قصد، فنقول - من ثم - بوصفها أضرارا دالة على المسرح: جسد الممثل، صوته، الأشياء الموجودة على الخشبة... فمهما أمعن الممثل في القمص الشخصية التي يقوم بإدائها، فإنه لا يستطيع التهرب من سماته الذاتية كليا، والتحكم في كل ما يصدر عنه من علامات، وكثيرا ما تشوش هذه العلامات الصادرة بشكل لا إرادي على المخرج، فيتردد في تلويحها، ولا يعرف أينسجها إلى الممثل أم إلى الشخصية، وأجلى مثال يمكن تقديمه لهذه الظاهرة، هو ما ألح إليه «كبير إيلام، نقل عن -جروشوماركس- (Groucho Marx) الذي يشهر في أثناء حديثه عن عرض مسرحية «أنا كامييرا» (I am a Camera) إلى تردده في تأويل التدوب التي كانت بداية على سافلي المعلقة «جولي هاريس» يقول: قلنا في البداية إن المخرج علاقة بحكاية المسرحية، وانظرنا أن تجد طريقها للحياة، لكننا لم نعد في المسرحية على أي إشارة إلى ذلك، فاستخلصنا في نهاية المطاف أنها إما أن تكون جرحية وهي تحلق، وإما أن يكون زموها داسها هي مكان ما من غرفة الملابس¹²².

يتضح من هذا أن وظيفة العلامة الأساسية في المسرح هي المساعدة في بناء الحكاية، فإذا ثبت أنها لا تخدم هذه الغاية، أولت على أنها علامة غير مقصودة، مرتبطة بالواقع الفيزيقي للخشبة.

5-6- الحشو (La redondance)

يشتمل الحشو في تكرار مجموعة من العناصر داخل الرسالة. وذلك لتأكيد (إبرازها) على المتلقي، وجعلها أكثر وضوحاً وبياناً. وهي ظاهرة ملازمة لكل الشفرات، تساهم في حفظ الأخبار، وتعويض ما تشق منها في الرسالة بسبب التشجيع الإعلامي، يضاف إلى هذا أنها تجعل الشفرة أكثر اقتصاداً - أي قدرة على إيصال أكبر قدر من المعلومات بأدنى ما يمكن من العلامات - وتجعل القنوط أكثر التساهلاً وانسجاماً.

وإذا كان الحشو حاصراً في كل الشفرات، فإن حضوره في المسرح يكسب أهمية مضاعفة - فهو يحضر داخل كل نسق من الأنساق التي تشغل في العرض على حد.

- لكنه يحضر أيضاً بين الأنساق المختلفة، لأن العرض المسرحي - كما يقول أ.ج. جرميس - يتكون من مدلولات عديدة ومختلفة، ومدلول واحد ³⁹⁴، فعالة الجو مثلاً يمكن أن تؤديها دوال مختلفة، يتصل بعضها باللباس، وبعضها بالإكسسوار - المظلة مثلاً - وبعضها بالآلات الصوتية كصوت الزعد، وبعضها بالإنارة كمشاعلات البرق ... ويوظف علامات عديدة كثيرة، يصور على القطر الإجمالي بالإنارة، إن هي التي تزداد في أنساق متعددة ومتباينة.

والحقيقة أن الحشو لا يقدم التواصل المسرحي فقط - كما ذهب إلى ذلك ميشيل كوربان ³⁹⁵ - بل يقدم الشيء على الحقيقة أيها، أو كقول هذا آخر ما جعل منه سمة أساسية من سمات الخطاب المسرحي، وطوقاً حوالياً من موضوعات غامضة لا سيما أنه هو المدلول من الربط بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى.

6-6- التعدد الدلالي (La polyvalence)

يمكن الحدوث من ظاهرة التعدد الدلالي عندما تحمل علامة ما في الرسالة دلالات كثيرة ومعاني متعددة، أي أن تكون هناك وحدة على مستوى التعبير، وتعدد على مستوى المحتوى. وهي لا تقتصر على الخطابات الفنية، بل تعداها لتشمل حتى الخطابات التداولية في الحياة اليومية. والتعدد الدلالي غير الغموض؛ لأن العلامة تكون غامضة عندما تناسي على التعريف، أو يكون معناها غير واضح ومتبهماً، وإيهاماً القوي بين الظاهرتين، يمكن القول إن العلامات المتعددة الدلالة هي التي تحمل الدلالات (أ) و (ب) و (ج)، في حين أن العلامة الغامضة هي التي تحمل الدلالات (أ) أو (ب) أو (ج)، أو لا تدل على شيء. وبذلك يمكن أن تكون العلامة غامضة ومتعددة الدلالات في الآن ذاته. ففي حالة التعدد الدلالي تكون أمام بذخ ووفرة دلالات، أما في حالة الغموض فتكون أما افتقار إلى الوضوح والتحديد، مما يهدد بالانحلال العلامة إلا على ذاتها ³⁹⁶.

وما دامت الرسالة المسرحية توظف علامات تنتمي لشفرات كثيرة ومتباينة، تشغل بشكل دائم ومتزامن، فإنها غالباً ما تقبل قراءات متعددة، وتحتل معاني مختلفة، فالعلامة هي

جماليات المسرح ، نظائرها ومخبراتها وسمياتها الاستعملية

المسرح بشكل ملقى للعديد من الشفريات، إلا يمكن الحديث بمصداها عن جناس سيميائي (تباين القائل والسماع الدال)، فلبس الممثل - على سبيل المثال - يمكن أن يدخل في مجموعات دلالية متباينة، وتكون له في كل منها دلالة خاصة. فقد يكون مختصرا بصريا في لوحة ركعية، ومختصرا في نسق القياس- بحيث يحيل على انتماء الشخصية الطبقي وسمتها وذوقها... ويكون أيضا مختصرا في نسق الأتقان، فيوعي بفكرة أو شعور أو مهاد.

5- ٧- اللغة الجمالية

لا تكفي العلامة في المسرح بوظيفتها الدلالية كما هو الشأن في بقية الفنون، وإنما تلعب كذلك وظيفة جمالية، إلا ثقل للجمهور قيمة استيقفية، فهي تحيل هي كثير من الأحيان على ذاتها (Auto référence)، وكلفت الانتباه إلى ماديتها الخاصة، وإلى حضورها الشاخص على الشخصية^(١١)، فتصير بذلك مختصرا في بناء جمالي يخلق في المتفرج متعة جمالية شبيهة بتلك التي نلقتها فيه كلمة أو جملة داخل نصيدة شعرية، أو لون أو شكل داخل لوحة تشكيلية... فقد يأسر المتفرج لباس الممثل أو الانسجام الهندسي للخطبة أو أشكال الديكورات والألوان... ولعل هذا هو ما جعل بعض الباحثين يبرز في هذه العلامات الجمالية مظهرا من مظاهر الخصوصية المسرحية، وعلما من ملامح التمسرح.

نتهي من جردنا هذا المميزات العلامية في المسرح، إلى أن الأسر لا يتعلق بخصوصائص حصرية، موقوفة على الفن المسرحي- بل قد يتعلق بالآلة مفتوحة وإجرائية، ثم إنه ليس من الضروري أن تتوافر كل هذه الخصائص في كل العلامات المتناثرة عن الخطبة، بل قد تتحقق في بعضها فقط. كما أن تلك العلامات تتفاوت من حيث تجسيدها لتلك الخصائص: ففي الوقت الذي يستجيب بعضها لعدد منها، نجد أن علامات أخرى لا يتحقق فيها سوى خصيصة واحدة أو اثنين.

لقد حاولنا فيما سلف طرح أهم القضايا والإشكاليات النظرية والتهجية التي تعيشها سيميائيات المسرح، سواء فيما يتعلق بنشأتها وتطورها، أو فيما يتعلق بسلطانها وعلقاتها بعقول معرفية ومنهجية مجاورة لها، كاللغويات، والسيميائيات العامة والسيميائيات النطاعية... وعرجنا كذلك على بعض القضايا التي تطرح بحدوثها في سيميائيات المسرح، وهي قضية العلامة المسرحية، فابرتنا مكوناتها، وعلما في مسألة حجمها وتركيبها مع العلامات الأخرى، وعندما بعد ذلك إلى إبراز بعض خصائصها النوعية حين تقتحم عالم الخطبة.

مواضيع البحث

- 1 T Kowzan, La sémiotique du théâtre : vingt siècles ou vingt - deux ans? Thèse n° 349-1990-p.81
- 2 إهداء الأرملة من شعب السويطة الذين ولدوا من إيمان الذين التي تكلمها كادوسلي. فكلوا يصلون هذه العلاقات.
- 3 أرسطو في الشعر - من عبد الرحمن بنحوي - دار الثقافة، بيروت - لبنان، ب. د. - ص. 11 و 14.
- 4 بعد مبادئ مبادئ - التجميع في الحركة، في الترجمة الفرنسية مبادئ - العلاقات الخارجية، Adonis - La poésie traduite par R D Bui et J Laila-Paris - Sorol-1993 (critiques).
- 5 تكملة، ص. 39.
- 6 66 Jary Vitarovsky-La sémiotique du théâtre à la recherche de son point de Approches de l'opéra-Artes du colloque AISE-Diderot-Sept 1994-p. 13.
- 7 Jary Vitarovsky (op.cit.)-p. 14-15.
- 8 R.Barthes-Lectures et signification - en. Essais critiques-ponto-Sorol- Paris-1964-p. 250/256
- 9 وقد أهدى نشرها في كتاب T Kowzan - Lectures et spectacle Mouton-La Haye 1975
- 10 T Kowzan-Sémiotique du théâtre - Paris-Nathan - 1992-p. 7
- 11 Towaan-Sémiotique du théâtre - (op.cit.)-p.93
- 12 عربي وليد كرم - المركز الثقافي العربي - ط. 1، بيروت / البيضاء - 1991
- 13 U Eco-La structure ouverte - Magasin de l'opéra - Page 107-111 - Voir également: A GREIMAS - L'Court-Sémiotique - de la langue et de la culture de la langue - Paris - 1979-p.376
- 14 مثال ممدخل إلى السيميوطيقا - تحت إشراف سيرا فاسم ونشر محمد أبو زيد، مصر، الأول، منشورات بيروت الثقافية، دار إلهام، القاهرة، دار طوطية، البيضاء، 1993؛ ونشر الجزء الثاني سنة 1999 - مصر
- 15 فوئاد و هويل ريطوري: «التحليل السيميوطيقي للنص الشعري»، ترجمة عبد الرحمن بنحوي، المعارف الجديدة، البيضاء، المغرب، 1991.
- 16 انظر مثلاً: التحليل البلاغي لمن أهدى، التحليل السيميوطيقي، صلاح الدين بوجاد، مجلة الشعر - تونس، ج. 6، 1991، ص. 10/31 - بوراين باروت ممدخل إلى علم الألفاظ، ترجمة محمد البكري، دار طوطية، البيضاء، المغرب.
- 17 جاء في كتاب العرب التي منظور مثلاً: «النص الوحد إذا جعل لتكملة سبعة يعرف بها، وأصل الوداء والو. والسمة والوسام وما يسمى به الغير من ظروف الصور...» انظر مادة موسم.
- 18 تذكر من هؤلاء على ممدخل المثال محمد ممدخل في سيمياد الشعر القديم، دار الثقافة، البيضاء، المغرب، 1997 - ورأيت كرم في ترجمته لكتاب ممدخل إلهام، سيمياد الشعر و«الفرقاء» المركز الثقافي العربي، بيروت / البيضاء، 1995.
- 19 انظر مثلاً: حنون ممدخل، «روز في السيمياديات»، دار لوطال، البيضاء، المغرب، 1999 - وسعيد بركات ممدخل إلى السيمياديات السردية، مطبعة لاسيفيت، مراكش - المغرب، 1996.
- 20 أهدى هذا استعمال ليد، سيمياد الوحد مراكش ليدال النظري عند هريوتاف دو سوسير.
- 21 F.De saussure-Cours de linguistique générale-Paris-Payot- 1971-p.33
- 22 F De saussure- (op.cit.) - p.33-34.

F De saussure (op.cit) - p.24	13
F.De saussure (op.cit) - p104.	13
R Barthes - "présentation" de Communications n°4,p2.	14
R Barthes -Syntaxe de la mode -Paris , Seuil, 1967,p9	15
R Barthes - Sémiotique de l'objet, in : L'aventure Sémiologique, Paris, Seuil 1983,p.249/250.	16
R Barthes - Communications n°4, (op.cit) - p.2.	17
L. Percher - Introduction à une sémiologie des images , Caster -Godeix, Paris, 1976,p. 172 / 173.	18
Georgo "MLF": Trinité de signe visuel -Seuil, Paris - 1982,p.52	19
G Moussis - Introduction à la sémiologie -Paris -Milieu - 1970, p.83/88.	20
(D'après T.Todorov - G.Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage-Paris, seuil, 1972-p. 113.	21
C S.Pierre -Éléments sur le signe -Seul - Paris 1978 - p°121.	22
ج. توليدال - ج. وطري التحليل السيميويطيلي للنص (الشعري - أثر وحدة فهمالوحدن بوطي، مطبعة المعارف الجديدة - البيضاء ، 1991، ص78).	23
سعيد بركات: سيميوتيات بروس - مجلة علامات (الطريق) ج 1 - ربيع 1991، ص 19 و 20.	24
انظر مناقشة هذه القضية	25
U Eco - Sémiologie des messages - op.cit - Communications n° 79, p. 79, 21 - voir aussi de même auteur - Le signe, (op.cit), p p79, 80	26
ش. ب. بروس - المصطلح العلامات (م.ج)، ص119	27
U Eco/ Le signe (op.cit)p.83.	28
ملحق	29
Mihai Maïnu, Sign functioning in Performance - sur The Drama Review - Vol 23, n°4 (p.84) Dec. 1979, p.p. 103/120.	30
F Paris-Voin et images de la scène - P.U.L.: Lyon-France, 1982 - p.14.	31
G Delledele - D'après F Paris-Voin, et images de la scène (op.cit)p.13.	32
Die Balin - Le paradigme du spectacle-de-Degels n°79-p2.	33
C.Meur-Essau sur la signification du cinéma-Paris-Khachouck, 1968 - p.28.	34
C.Meur-essau sur la signification du cinéma - (op.cit) - p.78.	35
F De Saussure, Cours de Linguistique générale - op.cit - p.80	36
(D'après-G Moussis - Introduction à la sémiologie - (op.cit)-p82.	37
(D'après-G Moussis - Introduction à la sémiologie - (op.cit)-p82.	38
R Barthes - La course du sexe - in : L'aventure sémiologique -Paris -Seuil 1983 - p.277.	39
G Moussis - Introduction à la sémiologie-p.194	40
J Courtes-Introduction à la sémiologie narrative et descriptive -Hachette-Paris 1976, p53.	41
G Moussis -Introduction à la sémiologie - (op.cit).	42

- 31 المستعصر مفهوم الظهور الأسطوري وكذا مفهوم التعليم والتعريف في المسرح الغمصي .
- 32 D De Raffles - Drapeau - Kour Elan - The semantics of theatre and drama Mythes - London and New York, 1989 - p.34
- 33 نقابني عملية التواصل وجود عناصر أساسية ثلاثة هي : المرسل والمرسل إليه والرسالة المتداولة بينهما ، فهي إذن عملية ديناميكية . أما الدلالة فتتعلق بالقيمة التي يتناول بها الدال والمدلول ، وهي عملية ديناميكية ثابتة واستاتيكية تارة أخرى . وإذا كان التواصل يتركز على النقابني (الطرفين أو الأول...) فإن الدلالة تتركز على المرسل (البيان- مودع الرسالة...) ولعل هذا ما يفرق أن تكون العلاقة بينهما علاقة تكامل ، لا سيما أن دراسة اشتغال العلامات ينبغي أن تشمل الظهور مع الإرسال والنقابي أي التواصل والدلالة .
- 34 Group Mo-Tout du super versel - Paris, avril 1992, p. 120/122
- 35 T Kermar - L'écriture et le spectacle - Minuscule 2 - Hesper 1973 - p. 29.
- 36 القلوب (التي لا يكون -أدبياً- بالمشهور) إذ قد يتخذ شكل سيناريو لعلاقة محددة للأرجل أو خطابة شكلية تؤدي بواسطة الدلم ،
- 37 قد يتوهم أن القوسيد والسيمياء ليعطيان بالوضع نفسه ؟ سيما أنهما القوسان على نفس ساق (التقسيم بالنسبة إلى القوسيد والسيناريو بالنسبة إلى السيمياء) لكن الفرق الجوهرى بينهما وبين المسرح يكمن في أن التقسيم لا يفكر أن يفكر أن يفكر ويتحول بكنية مستقلة ، كما هو الحال بالنسبة إلى النص الغمصي ، أما السيناريو فلم يمدح يوماً حتى تمسك به اليد السيمائية بفرجة . فليس العمل إذن لا وجود لهما خارج شغلتهما النقابي .
- 38 يقول أرسطو : «أما الشعر الكوميدي فليس التزم على فكرة على فكرة المشهور» فهو أحد الأشياء عن النص والفكر العنصرانية بعدد ثمة الشعر . لأن فكرة اللسان تظل حتى من قبل مشاهدين ، ومن قوم يحلقون... » . أرسطو من الشعر : فرجة عبد الرحمن بنوني - دار الثقافة بيروت - 1977 - ص 77 .
- 39 A versata - La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris, 1955 - p. 89-90
- 40 A. Aron - La scène et son double - in : Drame-complément - ed. Gallimard - NRF - Paris 1976, p.66.
- 41 فريد من التفصيل بخصوص هذا المجال بين أعضاء النص والتفصيل الغمصي في المسرح ، ينظر على المعنوي الفصل الأول من كتاب :
- A versata - La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, (op.cit)
- M. Eadie - The Field of Drama - Mythes - London 1987 - p.64.
- M. Corvin - Approche chronologique d'un texte dramatique - in : Littérature n°9-1977 - p. 88.
- 42 انظر :
- A. Helbo - Sémiologie de la représentation - ed. Copus-Bruxelles - 19976, p.p. 3/341
- P. Fave - Problèmes de sémiologie théâtrale - (op.cit) - p. 66
- A. Uherdail - Essai le théâtre - ed. sociales - Céd. Larousse - Paris 1982, p. 15
- هذا هو ما أثبتت عليه نان اليرميدك (اسم (مولى المشهور) ، p. 20 - les mythes de la théâtralité - (op.cit)
- أحد من - د - مبارك حنون - هي السيميائية العربية - قراءة في مفهوم شيمياء - القسم الأول - مجلة دراسات أدبية وفكرية ج 2 - سنة 1987 - ص 94 .

69	انظر
	<p>Gruppe M - Traité du signe visuel - (cop.cnt) - p.127.</p> <p>H.Klimentberg - Précis de sémiotique générale - De Boeck université Bruxelles 1996 - p.26/27..</p> <p>Y.Eco - La structure ouverte - Maresq de France - Paris 1972 - p 76/77.</p> <p>J.Martinet - L'essai par la sémiotique - Seghers - Paris 1974 - p67</p> <p>A.J.Greimas - Levenet - sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Macthieu université - Paris 1979 - p.311.</p> <p>U.Eco - La structure ouverte - (cop.cnt) - p.49/50.</p> <p>في «ناتوش دافوس» يستعمل الممثلون أكتيوا مترادفات «نور بوليت مصطلح علامة تارة ومصطلح دال تارة أخرى» انظر مثلا</p> <p>F.Farin-Problèmes de sémiotique théâtrale - P.U.Q. - 1906 -p.52/53.</p> <p>A.J.Greimas - Sémiotique: dictionnaire - (cop.cnt) - p.348/350</p> <p>A.Ubersfeld - L'école du spectateur -ed SOCIALES -pARIS 1964 P.22.</p> <p>T.Kowicz - L'histoire et spectacle - (cop.cnt) - p 22/42/15</p> <p>F.Farin - Dictionnaire du théâtre - ed Sociales -Paris - 1980 -Extrait sous le nom de la représentation - p.484/33</p> <p>C.Mor - La scène: Langue ou langage? in "Communication n°4 - p. 87</p>
70	أختار من
	<p>Karl Elam - The Semiotics of Theater - ed. Peter Schaffer - London and New York 1980 -p2.</p> <p>يقول اصحاب مدرسة البنية في تعريف السيميائية والسيميائية هي «شيء القادر على استخراج التوازي» (الغرضية)</p> <p>وتعامل السيميائية (الخاصة) (الغرضية) انظر</p> <p>Gruppe M - Traité du signe visuel - (cop.cnt) - p95</p> <p>F.De Toro - Theater Semiotics - University of Toronto Press - Toronto - Buffalo 1995 - p71.</p> <p>نقد طاع الأمر بالمقابل «موتواي بيت» و «موتواي مالتا» ان زعمنا بأنهما لا يمكن سوى تفسيرهما على العكسية وهو ما يعني انهما يعكسان التماثل بين العلامة المسرحية وموقعها مالملا</p> <p>H.Klimentberg - Précis de sémiotique générale - (cop.cnt) - p 162/163.</p> <p>معنى سيميوتيك الذي كل من الد اعداد النظرية الأساسية المسرح اعتبر العكسية بدرجة الروح من المسرحية.</p> <p>B Boeckh - La poète organon pour le théâtre - L'arche - Seis ed. Paris 1978 - p.22/23.</p> <p>K.Elam - The Semiotics of theater and Drama (cop.cnt) - p 9</p> <p>A.J.Greimas - J.Croutis - Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - (cop.cnt) - entrée sémiotique théâtre-p.702.</p> <p>يلعب دكورفان، الصعود العكسي في العرض المسرحي يكون العكسية تحت شكل مترادف علامات محددة.</p> <p>مشاهدة تارة وملاحظة تارة أخرى، مما يرمي الصعود إلى الدالة على المعنى الواحد بدون مخالفة من حيث مالملا سمعية، بصرية... وذلك لكي يلفت المعنى، والتأثير من المعنى والتعدد الداللي، انظر</p> <p>M.Curvis - Approche sémiotique d'un text dramatique-in L'histoire n°9 1975 - p 98 voir aussi de même auteur, La résonance du signe dans le contemporain théâtral - in Degrés n°13.</p> <p>T.Kowicz - Sémiotique du théâtre - (cop.cnt) - p 162/163</p> <p>A.ubersfeld - L'école du spectateur - (cop.cnt) - p 47</p>
71	

بيلو زاهيا الباش

١ - مراجع اللغة العربية

- أرسطو، فن الشعر، تد. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- جبريل توليدال وجوزيل ويطوري: التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، دراسة عبد الرحمن بو علي، المعارف الجديدة، البيضاء، المغرب، 1993.
- ملون صارك - دروس السيميائيات، دار توبقال، البيضاء، المغرب، 1989.
- سبند منكرات - مدخل إلى السيميائيات العربية - مطبعة تلمسيفت، مراكش، المغرب، 1993.
- سبند منكرات - سيميائيات المسرح - مجلة علامات (العربية)، ج ١ - ربيع 1993.
- طرس، طرس، تلمسيفت الملائكة - تد. طربال جيزي، طربال - مدخل إلى السيميوطيكا - منشورات هيون ج، ١٩٩٣.
- طربال، طربال - سيمياء المسرح والدراما، طربة وثمة، طربال - طربال الثقافي العربي، تد. ١، بيروت / البيضاء - 1993.

٢ - مراجع باللغة الفرنسية

- Adrien - La poétique - traduit par R.D. Rac et J. Lafont - Paris - Seuil - 1968.
- Annael A-LE théâtre et son langage - in: Douvrou, Langage et Théâtre - NRF - PARIS 1978.
- Balas R - Le paradigme du spectacle - in: Douvrou n°20.
- Barthes R - L'écriture et la signification - in: Essais critiques - Paris - Seuil - Paris 1964.
- Barthes R - Système de la mode - Paris, Seuil, 1967.
- Barthes R - La culture du sens - in: L'aventure sémiotique - Paris - Seuil 1983.
- Barthes R - Sémiotique de L'objet. in: L'aventure sémiotique, Paris, Seuil 1983.
- Baudrillard J - Le petit organon pour le théâtre - L'arche - Mink ed. Paris 1978.
- Corvax M - Approche sémiotique d'un texte dramatique - in: Initiations n°9-1975.
- Corvax M - La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral - in: Douvrou n°13.
- Courtin J - Introduction à la sémiotique narrative et descriptive - Hachette - Paris 1978.
- De Tora P - Theatre Semiotics - University of Toronto Press - Toronto - Buffalo 1995.
- De Saussure F - Cours de linguistique générale - Paris - Payot - 1971.
- Eco U - Sémiotique des messages visuels - in: Communications n°15.
- Eco U - La structure absente - Mercure de France - Paris - 1972.
- Eco U - Le signe, éd. Labor - Bruxelles - 1988.
- Elam Keir - The semiotics of theatre and drama - Methuen - London and New York 1980.
- Elam M - The Field of Drama - Methuen - London 1987.
- Greimas A.J - Cours - Sémiotique des textes narratifs de la culture du langage - Hachette - Paris - 1979.

- Groupes Mo - *Traité du signe visuel* - Paris, 1962.
- Hjelmslev A - *Sémantique de la représentation* - ed. Compère - Bruxelles - 1976.
- Karaman T - *Littérature et spectacle* - Minuit le Rayon 1975.
- Kermarrec T - *Sémantique du théâtre* - Paris - Nathan - 1982.
- Kleinfeldberg J M - *Précis de sémantique générale* - De bouch universel - Bruxelles 1966.
- Marroux J - *Clés pour la sémantique* - Seghers - Paris 1975.
- Metz C - *La cinéma. Langue ou langage?* in: *Communications* n°4.
- Metz C - *Essai sur la signification du cinéma* - Paris - Klincksieck - 1968.
- Minifie G - *Introduction à la sémantique* - Paris ed. Minuit 1970.
- Paves P - *Problèmes de sémantique théâtrale* - P.U.Q. - 1976.
- Paves P - *Dictionnaire du théâtre* - ed. Sociétés - Paris - 1980.
- Paves P - *Voix et images de la scène* - P.U.L. Lyon - France 1982.
- Parcier L - *Introduction à une sémantique des images* - Caster - Didier, Paris, 1976.
- Todorov T - Q. Ducrot - *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* - Paris, 1972.
- Ubersfeld A - *L'œuvre du spectacle* - ed. Seghers - Paris 1961.
- Ubersfeld A - *Lire le théâtre* - ed. Seghers - Caster Eodition - Paris 1962.
- Vasselon A - *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* - Flammarion, Paris 1955.
- Villosky Jey - *La sémantique du théâtre à la recherche de son passé* - in: *Approches de l'opéra* - Actes du colloque A195 - Didier - Segre, 1984.

مراجعة كتاب « هذا هو الفن الحديث »

د. خالد الحمزة (*)

د. خالد الحمزة (*)

الطبعة:

ويطلق المؤلف من ميدان هالستون في
الجزء الشرقي من مدينة لندن، وأصبحت
الطقس والكان والناس هؤلاء، واليهالي من دار
سبيلها ومعارفيل ومطلع، متجها إلى مرسوم
جاري يوم Gary Harris.

إنها انطلاقاً موفقة ذات دلالة على العلاقة بين الفنان والفن في المدينة المعاصرة بكل
مكوناتها، واختياره لرسم يوم والذات له ارتباط وثيق بما يعتقد أنه واحد من توجهات الفن
المعاصر، ألا وهو أنه لا يبدو فناً بالهوية التقليدية، ويضف ضد التقليديين بعدد، وهو المعنى
الذي قد قصد به يوم في حديثه عن أعماله مع المؤلف واقتبسه الأخير عنواناً لدخل الكتاب،
هذا الكتاب المعنون « هذا هو الفن الحديث » هو الثالث للمؤلف، حيث تناول مع سابقه،
الفن المعاصر في بريطانيا والولايات المتحدة مقدماً أعلامه، وأهم أعمالهم، وأسسه في الفن
الحديث⁽¹⁾، صدر هذا الكتاب أولاً في لندن عام 1999، ثم بعد ذلك بعام في نيويورك⁽²⁾.

تهدف هذه المراجعة إلى تعريف قراء العربية بهذا الكتاب الإنجليزي وكتابته الأخير،
ولذا سيبدأ الباحث بتقديم سيرة الكاتب، ثم معنويات الكتاب وموضوعاته، وأهم الأفكار
الواردة فيه، ثم يتبع ذلك ملاحظاته على أفكار وأسلوب ومنهج المؤلف، إن الفنان الناقد
الإنجليزي ماثيو كولنجز Matthew Collings، ابن لوالدين يوهيميج، وعليه فقد نشأ في
ملاحي الأطفال، درس التصوير في معهد بيام شو للفن The Byam Shaw Art School في
لندن في بداية السبعينيات، ثم عمل في مجلة أرتسكرايب Artscribe من عام 1979 إلى

(*) استاذ كلية الفنون العملية، جامعة الهرموك - إربد - الأردن.

ترجمة نجاد - هذا هو الفن الحديث

عام 1967، حيث أصبح محررها، وهو الذي دفع بهذه المجلة عام 1968 لتصبح مجلة دولية. وذلك بمساعدة من ناشريين أمريكيين، إلا أنها توقفت عن الصدور في عام 1992. أما كولينجر فقد غادرها في عام 1982 إلى هيئة الإذاعة البريطانية؛ للعمل في برنامجها للفنون معداً ومقدماً للبرامج تلفظ عليها موضوعات الفن المعاصر. وأند غادر الهيئة في عام 1996 ليتفرغ للكتابة¹⁷.

بدأ في الشهر السادس من عام 1999 بث برنامج تلفزيوني على القناة الرابعة عن الفن المعاصر قام بكتابته وتقديمه كولينجر بعنوان -هذا هو الفن الحديث- واعتقد البعض - بسبب أن عنوان البرنامج هو عنوان الكتاب نفسه، وأن حلقاته الست وموضوعاتها تشابه فصول الكتاب الستة - بأنه قد قصد بالكتاب أن يكون دليلاً مرافقاً لتلك الحلقات¹⁸. وبما أن الكتاب لم يأت على ذكر أي شيء بخصوص تلك الحلقات، وأنه يعطي موضوعاته دون الإشارة إليها، لذا فإنه يعتبر كتاباً قائماً بذاته. ولا شك في أن المؤلف قد استفاد من إعداده لذلك البرنامج في كتابه هذا من حيث المحتوى المعرفي وأسلوب العرض الذي يبدو واضحاً في طريقة تناول التوشيفات التي تضع في اعتبارها اهتمامات عامة القارئ. وقد تكون التفسيرية في العنوان واحداً مما يعتبرها إحدى سمات **الفن المعاصر التي** أهداها للتعليل على موقف المثقفين المضطرب منه، ويؤكد المؤلف ذلك في مقابلة أجريت معه بأنه لم يعد أحد يعرف حقيقة ما هو الفن الحديث¹⁹. ويصور - في مقابلة أخرى - هدفه من هذا الكتاب هو التعريف بالفن المعاصر، لذا لا نجده يبالغ كثيراً عندما يقول إن كتابه موجه إلى كل من يقرأ كتاباً. وفي سبيل تحقيق هذا الهدف لا بد لأي كتاب من أن يركز على الكثير من الأسور الفنية التي تنطق عليها كالأعلام الذين يمل الاختلاف حول قيمة إنجازاتهم الفنية²⁰.

محتوى الكتاب

يناقش كولينجر في مدخل الكتاب عدم شعبية الفن الحديث مقابل جماهيرية الفن المعاصر ونعومه. ويقول كانت الاختصارية Minimal Art والمفاهيمية Conceptual Art وما التبتل عنها من الفيديو التمثيلي وفن الجسد Body Art وفن الأرض Land Art غير جماهيرية، وكانت أقرب البحر إلى عرض البحر على عائقه دون أن يكون فيه أحد ولم يكن على الشاطئ من يلوح له مودعا. ثم أصبحت الاختصارية في الثمانيات أسلوب حياة وألمست هذا فاضحاً، وبمقابل بعد ذلك؛ هل يرتبط هذا الحديث بالمفاهيمية أم بالانطباعية؟ ويجب أننا ننقد أحياناً بالاحتمال الذاتي. وذلك لأن هنائي اليوم المعروفين بشبهون مبدعي الفن السابقين. ولكن الاحتمال الأول أكثر واقعية وأخبر مؤثر للاضطراب. حيث إن ما لدينا اليوم جديد ولا يعود إلى الانطباعية على أي حال من الأحوال. ظهرت في هذا الدخول سبورتا جداري هوم، وثريسي إمين Tracy

Even، ويشرح في آخره تقديم كتابه، وكأنه ذلك في مساحة الفن الحديث اليوم من خلال ست أفكار شائعة عنه وشعبية، أولها فكرة العبثي.

«أنا عبثي»، هذا هو عنوان الفصل الأول، الذي يعتبر فيه أن قسم الفن الحديث ثلاثة هم بيكاسو، Picasso، بولوك، Jackson Pollock، وور هول، Andy Warhol، على اعتبار أن كلا منهم عندما ظهر قد غير مقاييس تاريخ الفن، ويقول إن فن هؤلاء الثلاثة لم يكن على الأسطورة، ولكن الفنون عليهم من الخارج عكس الفن عامة، وهو يرى أن أسطورة بيكاسو تتمثل في جوانب عدة منها التعبير والتجديد في الأفكار والأساليب ومنها أيضا بدائيته، بحيث لم تظهر في موضوعاته السيارة والطفلة واللباس الرسمية ومنشآت التابلون وجهاز التلفزيون. يتحدث هنا عن الفنانين جليبرت وجورج، Gilbert and George، وبيير، Joseph Beuys، حيث جعلوا من أنفسهم أسطورة تكرر دائما بالهيلة نفسها، أما شيرمان Cindy Sherman، وكاله Sophie Calle، فتعمدان تغيير أسطورتهم في كل مرة، ولقد ركز ور هول على الأسطورة التي صنعها لنفسه، وكذلك الأساطير الفرعية التي صنعت له أو حوله.

لقد عبر كل واحد من هؤلاء الفنانين تعريف الفن الحديث، فقد رأى بيكاسو الفصح وليس الجمال، ورأى بولوك أمريكا وليس أوروبا، أما ور هول عند رأه السحر بدلا من العاطفة الباعثة على الانهيار، ومن الفنانين الأسطورة اليهودية هيرست، Damien Hirst، وتتمثل حيلة الفن اليوم في عدة أمور، منها فكرة أن المعنى لا يوجد في شيء واحد (فكك للعنى)، وفي التقليل التلفزيونية التصوير، وفي كثرة المعارض الأوروبية الاستعمارية في لندن، وفي استحضار ألم الفنان الشخصي في العرض، وفي تقديم الأشياء اليهودية والناس العاديين الواقعية. ويعلق على تاريخ الفن بأن له مكانه، ولكنه في الاحتمالات يستند عند الحاجة إلى تبرير وجود الفن عموما، وفي حالة وجود معان جديدة، ثم يتحدث عن المعنى والتامعنى، فقد كان روزنبرج Harold Rosenberg، وداكوتش Willem de Kooning مع المعنى، أما جرينبيرج Clement Greenberg، وبولوك مع التامعنى. يتحدث عن ور هول وأسلوبه بأنه يأتي بأشياء من الحياة ويصنعها عنها، ثم يضعها في سياق هو التكرار دائما، ولكنها تختلف في كل مرة، ويضيف بأن القليل يكون قليلا في آلاف التواجدات.

ولقد عنوان كولينجز الفصل الثاني من كتابه بـ «الصدمة والرفض»، الذي استلهه بتقديم ما سماه بالتيار المتحيز مثلا يعمل هيرست هو الحصول على بعض الإرتياح بقبول الأكاديميات المتوارثة في كل شيء، 1996، إن الصدمة هي العمل أذية من أنه حقيقي وليس صورة، ولقد حاول تفسير موقفه النهائي من هيرست، وكيف تقبل، عادة أعمال بيكاسو وجويا Goya، وحيبركو Gericault في الموضوع، في حين لا تقبل أعمال هيرست، تشير هذه الأعمال لأنها عرضت طيبة، ومثال ذلك ما حدث عند عرضها مع بعض الأعمال من مجموعة سانثي

Scatchi في متحف بروكلين للفن The Brooklyn Museum of Art في مدينة نيويورك. حيث حدد المدينة جيولياني (Giuliani) بسحب دعم المتحف وهو ٢٧ مليون دولار سنوياً. إذا صمم منظمو المعرض على إقامته، وبعد عرض القضية على القضاء افتتح المعرض في موعده وشمل كل الأعمال، وذلك في ٢٠/١٠/١٩٩٩^(١). ويفسر كولينجرز في هذا الاتحاد بأنه من لا يعتمد على مهارة، وهو من متحفظ، ولا أخلاقي، وعلى أي حال فإنه يصدم أولئك الذين لا يفكرون والذين يقرأون المناوين فقط، وليس اللاحق والكتب. يعمل فناني هذا التيار على مسرحاً ساحرة لأفكار مخربة عن عزلة الفرد، وقدرته وسائل الإعلام على تحويل وتشكيل الواقع. هذه بعض من ملاحظاته على علاقة الفن المعاصر بمستجدات العصر وظروفه وحالة الإنسان المعاصر المعقدة والنفسية والاجتماعية، صحيح أن ملاحظاته تلك تم عن بصيرة وتقدير، ولكنها لا تقدم التحليلات الكافية بفرض الوصول إلى تلك النتائج، ويتضح هنا القفز إلى النتائج إذا ما قرّين بعمل كلارك، الذي وصل إلى خلاصات بأهرة من خلال منهج تحليلي عندما تتبع أعمال مثله Marc و تايبيه. ويبحث في كيفية تمثيلها للشكل البورجوازية في باريس بعد منتصف القرن التاسع عشر^(٢).

ثم يتحدث عن جونا مثيراً إياه مسنداً الكثير المنهج، أي يلف في إحدى نهايته، ويقف في الأخيرة شامبان (Shampain) and (Dewey) ويقول أنه على الرغم من حداثة أعمال جونا إلا أنها مرهبة، إن التخليع وما ينتج عنه من أشكال بهذا فانتاً الصدمة، لقد حول الأخوان شامبان محفورات جونا الاثنين والشامبان إلى بحث مسفر، ثم يقرر كولينجرز بأن هناك كثيراً من الصراخ في الفن الآن، وأن النظرية الشكلية قد ماتت هي السبعينيات أي أن الفن المعاصر قد تواصل التفاعل مع القضايا الإنسانية في الفن الحديث، ولقد أدخل كل من جونا ومونش Marc، برأيه، شيئاً جديداً في التصوير، وهو القيمة المواطن أو الانتمالات، أو الواقعية النفسية، بحيث كان الأول عاماً، والثاني منطرحاً وشخصياً، ولم يتخذ أي منهما الصدمة موضوعه الرئيس. وهو على التقيض مما فعله الأخوان شامبان ثم يعلق كولينجرز على من يقولون بأن هذا الفن يعتمد على اللاوعي قائلا: «إن كل شيء يأتي من اللاوعي»^(٣). ويفسر الصدمة التي تحدثها أعمال إمين حيث تقول إنها ناتجة عن طريقتها في تنظيم اختياراتها في فنّها، ووعيتها باستراتيجيات الفن المفاهيمي. إن حضورها وفنّها نفسها يجعلاننا نصدق ما تقول. إننا لا نسال عن مدى موضوعية مونش لأنه لا يمسرح موضوعاته، بل يقدم صوراً لحالات، بينما يمسرح إمين تلك الحالات مما يكسبها صدقاً وموضوعية.

«لطيف لطيف، هذا هو عنوان الفصل الثالث الذي يبدأ بقوله: إننا لا نتوقع أن يكون الجمال واللطافة بارزين في مسار الفن الحديث (يقصد المعاصر) ولا حتى لهما أدنى وجود فيه، لأنه لا يتحدث عنهما أحد، ويضيف: إنه لم يظهر الكثير منذ أيام بيكاسو وماثيس

Abstract بالدرجة التي متوقّعتها أحياناً، إن الجمال والطلاقة موجودان في الفن اليوم. والثانية موجودة في الكثير من الأعمال. ولا يمكن التفكّك منها مهما حاولنا تجاهلها. لقد وجد الجمال يوماً. قبل الفن الحديث، وفي الفن الحديث سواء الجرد منه أو غير الجرد. حافظ بيكاسو وماتيس على الجمال والطلاقة لأتهما جزء مهم من التصوير ولا يكون مفهوماً، لأنه في حالة ظهور منهما سيختلص بالحياء. وكان لديهما فيما يخص مسألة التصريد نقطة يلتصق عندها قبل التصريد الشيء أو الخالص، الذي تجده عند موندريان Mondrian، لأن بعد هذه النقطة يكون الصراع بالنسبة إليهما. ثم يتحدث عن مشكلة اللون عند ماتيس متوجّهاً إلى التسميرية التجريدية وما بعدها.

يعرض في هذا السياق لثلاثين معاصرين مثل بيثون Elizabeth Peyton التي تشجّ صوراً جميلة لا يمكن لأحد إلا أن يعجبها، إنها صور شخصية لأسدقاتها وللخوم المشهورين كما تظهر في وسائل الإعلام. وذلك في لوحات صغيرة كالأيقونات. ويتحدث كذلك عن بانكويث Jean-Benoit Boissieu وملامحه التي يعرضها، ويعمل فنه عليها وهو يرثيها. وهي موضوعه. وفي النهاية يبيعها بأسعار مرتفعة. وهو يسير في لوحاته على تقاليد مافيس.

أما عن جونز Jasper Johns فيقول إن الأعمال التي أنتجها، علم، حروف، أرقام، خريطة. وهدف هي عبارة عن أيقونات لا شيء، بسبب ذلك يقع فنه في مكان ما في بداية ما بعد الحداثة. ويؤكد أن لجونز تأثير في تطور الفن الحديث Pop Art والمفاهيمي وحتى الاختصاري في الستينيات. وهي الحركات الثلاث الكبرى التي امتدت منها الحركات اللاحقة. والتي تكف عند مفترق الحداثة وما بعد الحداثة. ويعود إلى الحديث عن بانكويث فيقول إنه يمثل الاحتفاء بالجمال في ما بعد الحداثة على نهج ماتيس ولكنه. أما أوفيلي Chris Ofili فإنه يرى الجمال مقبولاً إذا تضمنه الفن بطريقة مدعشة وزخرفية. إن عمله عبارة عن مساحات مجرّدة وحرّة. إيمانيّة مع مفردات زخرفية لطيفة. ومع أشياء أخرى يابانية وعسنية ويدائية. وبخسوس هيرون Patrick Heron فإنه عاشق ماتيس. ينتج لوحات جميلة تصور الطبيعة التي تحيط بيته المشرّف على البحر. وهدف الفن عند السورور والتتبع.

وناقش في الفصل الرابع مسألة «القليل» في الفن. سواء كان اختصاراً أو هزلاً، أو ضياء. لذا عرّفه بـ «اللا شيء به». يقدم الفنان المعاصر مارلين كريد Martin Creed. ويقول عنه إنه لا يستخدم لفنّه فن أو مكان، إنه يستعمل لغة الاختصارية والفلوكتس Fluxus. والمفاهيمية. وذلك كما يظهر في عمله إشعال الضوء أو إطفاءه في مبنى. ويلاحظ أن هناك الكثير من الصراع Blank في الفن الحديث حيث تصور الأعمال لا شيء. وبه الكثير من اللوحات البيضاء والسوداء. لقد بدأ هذا الغياب مع مافيش Kazimir Malevich. ثم أصبح الغياب يعدّ حاصراً لقوة في الفن الحديث. ولم تكن الاختصارية جماعية، ولكن عندما عاد مظهرها في

مراجعة كتاب - هذا هو الفن الحديث -

التمانيات، أصبح جملتها، إلى الفكرة العامة في الاختصاصية هي التداخل أو العلاقة التداخلية بين الشيء والفراغ الذي حوله. وفي هذا فكر يختلف عن الاعتقاد بأن كل شيء هو في الشيء نفسه. ويرى المؤلف أنه قد انبثقت ترويضات كثيرة عن هذه الفكرة. ثم يستأول الفنانين الحديثين الذين أسسوا لهذا الاتجاه مثل جود لوك Donald Judd. وموريس Robert Morris. وأندريه Carl Andre. وريهارت Ad Reinhardt.

لقد أطل، بعد ذلك، هي الحديث عن مؤسسي الاختصاصية مثل مالفيش، ونجومها مثل روتكو Mark Rothko، وكلاين Yves Klein. الأمر الذي قد لا يفتح بصورته، إلا أن به بعض السمات القديمة مثل قوله إن مالفيش مع الذاتية. أما الاختصاصية فهي ليست معها. ثم يصيف إن فن ما بعد الحداثة ظهر في السبعينيات والثمانينيات في وقت جفت فيه العناني القديمة. فالعني أصبح في مكان ما غير ما هو موجود أمامك. وأقد أحكمت قوة التجريد فيها على العالم فهي تعب بالمتحضرين وغير المتحضرين. وبرزت فكرة أن العناني الظاهرة خطأ. والعناني الحقيقية مستترة لأنها غير قانونية. وأصبح العني يعني اللاشي واللاشي بهم.

ثم يأتي على ذكر أعمال بعض الفنانين المعاصرين مثل هولبي Peter Halley في مراحته الحمراء المبردة التي تظهر هي لوحاته. وهي ليست قضاء. وكلاهما فراغات Blanko. أو خلافاً سجن سيكولوجية. أنتج بران Yogen Breyer أصملاً من القرنين التاسع عشر والعشرين مثل سلفاتور دالي Salvador Dali كوشج. والتوسم الإيضاحية الموجودة في روايات الطحال العلمي. ولكن يتفاضل أكثر بدائلان تضارب الألوان التسع الآلي. ويصور براون بطريقته تلك ما صور قبله، أي أنه يصور الصورة. أما مارتن Jaron Martin فإنه يصور بلون واحد لوحات ضخمة. وذلك بمزج الألوان للوصول إلى لون أزرق عميق يضعه على السطح بكثافة. ثم يخلطه بسلط جديد. إنه بهذا الفعل يولّد الحركة. ويختم بالفنان الاختصاصي الثنائي جون Jaron Turrel الذي يعمل الروحانية من لون مادة على عكس ما يفعل مارتن. يقدم التطبيقات في الفراغ Installations بالضوء الملون. وعمله «المقابلة» شجرة بها بقعة من الضوء الطبيعي. وعندما يدخلها أحد يجد نفسه في مواجهة مع الجو العلم (الحالة) والعقل. إنه تأمل متسام.

أما الفصل الخامس فقد عنوانه بـ «الضجك الأجراف». حيث يستعمله بالقول إن الفن الحديث مليء بالتكاث، وكلاهما غالباً ما تعبر عن كره النفس أو السخرية منها ومن أشياء أخرى. يعبرنا عن الفنان برنس Richard Prince أنه يفتنهم في عام ١٩٨٥ نقطة من مجلة ساطرة ويكتبها على ورقة، ويؤرخها، ويوقعها. ثم يبيعها. ثم يكرر العملية كثيراً. ويعبرنا، كذلك، عن عمل لوكاس Smith Lucas الإصبع. ويضيف إن هذه التكاث موجهة إلى البورجوازيين الذين لا تعرف من هم فعلاً. فتعبرهم لأنهم قاموا بالثورة الفرنسية. ولكننا نستكر جلودهم.

ويقول: «لقد تحقق تميز الوحدوية المربع في زماننا، وهو الوهم والمبدئية واقتناص الصور المستمر، الذي لا ينتهي، ولكننا لا نهتم به، وهي الحقيقة نستمتع به وهذا هو ما لم نلتفت به».

وحاول كولنجبر أن يؤصل لهذا التميز الذي يناقض الشهادة في الفن، ويقول إن الوجودية قد انبثقت عن السريالية Surrealism، ولكنها لا تريدنا في الفن، وتحدث بثورة الحياة اليومية، إنه شيء يشبه الماركسية المبكر وذلك قبل تغيرها، وتعضد هنا عبارة ماركس الشهيرة «كل الرمال والكلال في عالمه قد أصبح غريبا عليه بسبب تراكم منتجاته التي تبحث على الاقتراب، إنه عالم مزيف وسين، لقد آمن الوجوديون بأن الشر موجود في مجتمع المظاهر والبهجة، أي المجتمع الاستهلاكي، علينا التخلص منه، لأن هذا المجتمع يقدم منتجات استهلاكية بدلا من الخبرة الحقيقية، أكاذيب بدلا من الحياة، وتولد رغبات لا يمكن إشباعها، وبسبب أن سبب الهرجانية هو القديم وهم الحرية لطبقة المبيد، والمقاومة القشرية، لذا عمد الوجوديون إلى تقديم تطبيقات أو ثوابت مؤقتة كشكل جديد من الفن، أو بدلا عن الفن، أو أي شيء ليس بالخطيب فنا ولكنه يحل محله، إن الوجودية القليلة لا تقوم على منتج فني مادي Art Object، ولكن بعض الفنانين الوجوديين قد انتصروا أعمالا فنية صافية، ولكن بسبب ذلك جرى اعتبارهم وجوديين من الدرجة الثانية، أو وجوديين مرفوضين، أو غير ثوريين، أو فنانين وحشيين.

ويقول إن الفيلسوف Papon قد انبثقت عن السريالية والوجودية، وإذا كان بريتون Andre Breton هو قائد السريالية وبيرون Dadaist أيضا هو قائد الوجودية فإن مانشيوناس George Macraes هو قائد الفلوكسم، يتحدث عن وجود واختلافه لمدة عشرين سنة وكذلك «مجتمع المظاهر» وعي دور بريتون ومانشيوناس كل في حركته التي قادها ثم يقول إن الفن البيروني لا يشكل حركة بالفهم التقليدي، ويوضح ذلك من خلال عمل لوكاس واستضافته من الحركات الثلاث المذكورة، ثم يتناول دوشامب Marcel Duchamp وسطريته السوداء، ويضيف أن أغلب تلكات الفن الحديث ليس مضحكا أو طريفا، وأنها وأكبرها النافورة The Fountain، ويمن أن سبب إثارتها هو أنها صانعة، وهذا يجعل من الصعب الحصول على معنى واحد محدد لها، ولكن يمكن أن نستخلص ما يشبه المعنى، أو عدة معان.

يتم المؤلف عددا من الفنانين المعاصرين من خلال بعض أعمالهم، لقد أثبت زيارته لمرسم لاندرز Sean Landers وتناول بعض أعماله مثل شيء ما شخصي، ١٩٩١، الذي يجعل المعاصمي أكثر امتاعا، وعمل على تحفيز ذاته في بعض أعماله مثل «الفرق البيروني»، ١٩٩٥، ثم تحدث عن أعمال ماجريت Rene Magritte التي تجمع بين الكلمة والصورة (تلكة الموان الخطأ)، وأعمال الفنان الإيطالي مازوني Piero Manzoni الفريية، ويقول عنه إنه قد خلق دوشامب في سطرته ووصل بها إلى أبعاد روحية كما في عمله الذي هو عبارة عن نفع (خبرة في اللون وجعله مثل الأفكار للتمسك، وتوقيعه على الأشياء العادية، ويتطرق إلى تركه

مراجعة كتاب «هذا هو الفن الجديد»

Gunn Turk الذي قلده مائتووني ثم وضع ثوبه عليه هو ، ويشول عن كينيث هيرجر Martin Keppenberger إن له أعمالا مختلفة الأساليب والوسائط ويتخذ التكتة عنوانا ، ويعتبره من التعبيريين الجدد ، ومدخله إلى كل الأعمال ساذج ، ويبين نظريته إلى قضايا الإنسانية اليوم ، وقربه من الوجودية ولكن بحبيوية وعسوية. ثم يتناول أعمال بروس Richard Prince ، وتلكه لأعمال غيره. فهو يصور إعلانات ويبيعها على أنها عمله ، ويطلع تلكا على التخصان الفنية الصغيرة الأكمام. وهي الوقت نفسه ينتج لوحات كبيرة الحجم.

استكمل الفصل الأخير ، الذي قدم من خلاله عددا كبيرا من الأعمال المعاصرة ، قطع كوكباين Cornelia Parker ، عنوانه «صممة الحاضر» وقدم عمل ياركر ١٩٩٦ ، مثلا على الفاجاة التي يحدثها الفن المعاصر ، ويشول إن هذا الفن يشبه العفريت الذي في الصندوق ، وكما ازادت جماهيرته اليوم ، أصبح أكثر بلادة. إن موقف الناس ، عموما ، من الفن المعاصر هو الشك والحذر ، ويعتبره بعضهم بأنه سهل ، وينظر إليه بعضهم على أنه غير مهم ، ويضيف أن مظهر الفن ولغته مهمان اليوم ، وهناك فترة مهمة يتناول فيها ما يعبر عنه الفن المعاصر حيث يقول إنه يضم بالتكرار والتقليد ، فالأسلوب لم يعد يعني شيئا ، يمكنك القفز إليه أو منه في أي وقت تشاء. إن حالنا اليوم يشصف بالإسلام السيئ ، وانتشار المرض (الايذ) واستعمالات الهندسة الوراثية وإن الجسم وتغير جاسته ، وهو يرتب ومفصول عن العقل ، وإنه عالم تسود فيه حالة الطوارئ الدائمة ، حيث تنتشر الكاميرات في كل مكان وهي ترافيك طيلة الوقت (القوة عبر مرئية) ، ويخص على هذا العالم الضيق أو التبعثر ، وإن النفس لا مركز لها وموجهة من الخارج ، ويتسع عن ذلك العنصرية والجنس المتصان بالذات التي أصبحت عدة ذوات ، ويرى أن الفن الذي لا يعكس هذا الوضع هو فن سيئ ، وينقل كوانجر في بعض سمات هذا الفن العبر عن هذه التي عرضت إجمالا في الفصل الأول من كتابها Kim Levin المشاكل مع لفن ما بعد الحداثة. ثم فصائله في الفصلين التاليين من خلال تقديم مثالين معاصرين برزوا في السبعينيات والثمانينيات^{٢٠} ، ويقود كوليتجر بتكس سمات أخرى للفن المعاصر ، وهي أنه جماهيري ، حيث يطلوا ، برقي ، غامض ، جنسي ، ملغم بالروح ، عميق ، مرج ، ويركز على المظهر .

ثم يقدم مثالين معاصرين آخرين مثل الفنانة جيليان ويرينج Gillian Wearing التي تنتج أفلام فيديو وصورا فوتوغرافية . واحد من هذه الأفلام مهم وعنوانه «سئون نظيفة من الصمت» ١٩٩٦ ، وهو عبارة عن مجموعة من أفراد الشرطة يظهون صامتين ، ومثل الفنان دي Charles Ray ونحته ، الذي هو عبارة عن مانيكابت ، وهيولا Bill Viola الذي اعتبره رائد فن الفيديو ، وكيفر Anselm Kiefer الذي يصور كالأستاذة القداس ويتعامل في أعماله مع موضوعات وشخصيات من التاريخ الألماني. ثم يعود مرة أخرى إلى هيرست ويعتبه بأنه الفترة

القديمة في فن البتور . ويضيف أن موضوعه هو الموت ولكن بطريقة المصمم ، الشيء المصمم يبدو في مظهر عمله ، وصورته ، وفي الجو العام للصورة ، وفي الفكاه البصري ، ثم في التجمع بين الطب والفن يتحدث عن أعمال بولكه Segner Polke الذي يهاجم التقاليد في الفن الحديث . ويشن كولنجر هجوما قويا على دالي ، ويقدم ديفيس Peter Davies وعمله «النافذة الهامة» للتدخل بحقيقة الحالة الحاضرة تعليقا على التصنيف والجدولة والإحصاء اليوم . ومربوخ Iris Murdoch التي تحب أن تكون الصور كما الأعمال التي في الناحية .

على هذا الأثر هكذا يسأل كولنجر ويقول بدأ الناس عموما يقبلون في التماثلات فكرة أنه يمكنهم المعيش حياة خيالية من الأيديولوجيا ، وكذلك يقبل الفنانين هذه الفكرة ، وبالتالي يخلو معظم الفن من الأيديولوجيا . ويقدم في هذا السياق الفنان كوتز Jeff Koons على أنه نموذج لكل شيء سبون ، متكلف تجاري ، مضلل ، ويعطي الناس ما يريدون . ويقدم نيومان Bruce Nauman وفيه عبارات قصيرة عن مصير الإنسان الظلم ، إنه مدعش ومضحك ، إن تأثيره كبير في الفن المعاصر خصوصا في مجالات الفيديو والآداء الجسدي والحديث ، ويذكر الفنانة سادي شيرمانز Cindy Sherman وصورها الشخصية ، والفنانة دافني ألوند Darren Almog . وفيها مسمون دقيقة الذي يسيطر عليه الأساس بحسب الوقت في خلية سجن بأجزاء من الفنانة ، وهو فيلم حي في غرفة مظلمة وساعة تدق ، ويذكر كذلك الفنان كورين John Currin الذي ينتج صورة شخصية للمعاصرين ، مازجا هذا بويده المولود عذائس الفن ، ويظهر أعماله كأنها كلزيكاثير مبالغ فيه أو مضخم ، وهي سهلة لا تتطلب جهدا من المثالي ، تعلما مثل بعض أفلام هوليود .

هنا خطان متوازيان على الكتاب

لا بدعي كولنجر أن هناك حقيقة واحدة أو طريقة واحدة في النظر إلى الشيء أو الحديث عنه^(١) . ونلاحظ أن المؤلف في تناوله لوضوئاته قد جمع بين معلومات تاريخية وأخرى ترتبط بحركة الفن

النشطة اليوم . ويبرز في هذا التناول معرفة المؤلف العميقة بالفن الحديث وما قبله ، مما سهل عليه فهم ما تفرع عنه في التوجهات الفنية الجديدة .

ومما يمكن أن يؤخذ على المؤلف أنه لم يحل القارئ في نفسه إلى مراجع ، ولم يضع في آخر الكتاب قائمة مراجع عامة ذات صلة بالموضوع . وقد يعثر في عدم ذكر المراجع لسببين أولهما أن هناك العديد من الكتب والأبحاث في الفن الحديث الذي ربط الفن المعاصر به ، ويمكن لأي قارئ أن يعود إليها ويجد في قوائم مراجعها ما يفيقه . أما ثانيهما فهو يتصل بموضوع الكتاب الأساس وهو الفن المعاصر ، إذ إن هناك ندرة في الأبحاث التي درسته مما يجعل كتابة تاريخه تعتمد على متابعة أعمال الفنانين المعاصرين والاتصال الشخصي بهم من قبل المؤلف . ولقد الضح في الكتاب تماسه المباشر مع الروجة الجديدة في الفن البريطاني^(٢) .

ولهذا أهمية كبيرة في سد ثغرة في معرفتنا بأسماء الفنانين المعاصرين الذين نسمع عن بعضهم من وسائل الإعلام عندما تثار حجة حول أعمالهم أو عند مناقشة أعمالهم من خلال الإنترنت. ولقد قدمت جابلك Scott Gablik من قبل مجموعة من الفنانين المعاصرين غير تلك التي قدمها كولينجر، ولقد حكم اختيار جابلك للفنانين كما أوضحت في مقدمة كتابها وقصوله، التوجهات التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية ومشاكل البيئة³⁷، وساهمت مليسا ليرنر Melissa Lerner بتزويد كتاب كولينجر بسير مختصرة للفنانين المذكورين وعملت في هياكل الكتاب الحالية.

ظهر في الكتاب أسلوب شخصي للمؤلف نغزل بمباشرة بطريقة كتابة تقترب من الحديث العادي ولكن موضوعه الفن وإن أدخل فيه أو ربطه بالمشاكل اليومية للإنسان المعاصر، ونشج من ذلك الأسلوب سلاسة قد نزعهم بأنها تناسب القارئ اليوم وثقافته من خلال تناول مكثف وروح ومبسط مما جعله يبدو كأنه يناقش وسائل الاتصال الأخرى كالتلفزيون والكمبيوتر مثلاً، وظهر ذلك في بعض العناوين الفرعية التي اختتمها من عناوين أعمال فنية مثل «بيضتان مفقودتان وكباب من فضلك» لسارة لوكاس 1992، أو التي اختتمها من تصنيف وسائل الإعلام للأغاني الجماعية «الامتثل في سباق أغاني الهروب» أو من الكمبيوتر كأول عنوان فرعي في الكتاب «أنا هنا» أو من مصاربات بوسية مثل «لا تظلم» وإليشايفر للتعبير «بلا شك» «النهاية» «أرغب بقول بعض الأشياء».

وعما يمكن اعتباره وسائل جانبية في الكتاب تطوع المؤلف بتقديم حكمه الشخصية، مثل «لا تمتلك ما بعد المداخلة قلباً، كما نرى» ومثل «لذاكر - يهتق كل شيء في الفن من شيء ما» وما يلفظ الفن ضده يكون جزءاً منه، ومن وسائله أيضاً اللعب بالألفاظ والتوقف في أماكن تروى فيها أن يستمر مما يجعلها وفحات مأكرة مثل «الصصف مليئة بمقالات عن هيوم ونجعل منه مولفه 1880 لا عسرتنا» ثم يتسائل: هل هو كذلك؟ على أي حال هذه هي صورته الآن وعلينا التعايش معها - الملكة الأم للإتجاهية». وهي نهاية الفصل الرابع متمملاً عمل لورال المذكور أعلاه، يقول «نعم المتخالف بسيط شديد، ماذا أبحثاً حسن نحن مستظنون هذا، لا نرفض تظهر كل الخبرة، نصيبها - يمكننا رؤيتها تحدث، يتحول القوي من الأزرق إلى الأسود، يتفلق الذئب، إلى الفصل إلى نهايته، تتوقف الأفكار» وعلى أي حال يبدو في كتابه هذا كأنه يقوم بعمل فني يحمل مضموناً وبطريقة ساذجة، وهذا ما دعا البعض إلى القول بأنه يمكن التعرف على المؤلف كفنّان من خلال الكتاب³⁸.

ويوجد في آخر الكتاب قوائم بالمصور هي كل فصل على حدة مبنية بمصادرها وحقوق ملكيتها. ويلاحظ أن الصور قد توزعت في الكتاب فربية من النص الذي يتحدث عنها قدر الإمكان، الأسر الذي أغنى عن ترقيمها ووضع مع كل منها اسم الفنان وعنوان العمل وتاريخه.

وكانت أغلب الصور من الفن المعاصر مع معنى الأعمال من الفن الحديث. حيث توافق ذلك مع موضوع الكتاب، وهذه التي يركز على التعريف بالفن المعاصر وربطه بالفن الحديث. ويوجد كذلك كتاب ركز في عمومه على أسماء الفنانين وأعمالهم التي أتى على ذكرها في الكتاب، وركز كذلك على الحركات الفنية وبعض المفاهيم المهمة.

إن موضوع الكتاب هو الفن المعاصر بعنوانه المؤلف بـ «هذا هو الفن الحديث». وقد أشار الباحث إلى ما في هذا العنوان من مغررة، وقد يتضمن ذلك أن ما اصطلح على تسميته بالفن الحديث، الذي بدأ مع الفن الانطباعي أو ما قبله، قد حل محله فن حديث آخر هو هذا الفن الجديد الذي اصطلح على تسميته بـ «ما بعد الحديث»، ولا شك بأن هاتين التسميتين، الحديث وما بعد الحديث، مازالتا شعبيتين وفهر محدثتين، ويريد أنه سيصر زمن ليس قصيرا قبل أن يتم تحديثهما، وذلك بعد أن يتم رصد التحول بينهما. إن الأمر مازال سيكون بالنسبة إلى الفن الجديد لو تم جعل مصحح شامل له لأنه مازال في طور التحولات وليس كالفن الحديث الذي أحبطت له مسوحات شاملة قد يكون من أهمها كتاب «تاريخ الفن الحديث» لمؤلفه أرناسون، وكتاب «قصة الفن الحديث» لمؤلفه إيلزور. وكتاب «كولبيرز» مهم في بابته ولكن لن يكون متكاملا كتاب قديم، بل سيكون ضمن قائمة القراءات التي يتضح بها في مواد دراسة الفن المعاصر⁽³⁾.

ARCHIVE

